

TESIS DE DOCTORADO

DIONISIO FIERROS (1827-1894): UN PINTOR PARA DOS TIERRAS

Diego Rodríguez Paz

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2019





DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

Dionisio Fierros (1827-1894): un pintor para dos tierras

D. Diego Rodríguez Paz

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:

- 1) *La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.*
- 2) *En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.*
- 3) *La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.*
- 4) *Confirmando que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.*

En Santiago de Compostela, 24 de julio de 2019

Fdo.....





AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS

Dionisio Fierros (1827-1894): un pintor para dos tierras

D. José Manuel B. López Vázquez

INFORMA:

Que la presente tesis, corresponde con el trabajo realizado por D. Diego Rodríguez Paz, bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de ésta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.

En Santiago de Compostela, 24 de julio de 2019

Fdo.....



DIONISIO FIERROS (1827-1894): UN PINTOR PARA DOS TIERRAS

TOMO II





Tomo I

INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y FUENTES.	21
CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA DE DIONISIO FIERROS	31
RETRATO	55
El retrato en la España del siglo XIX: auge y consolidación de un género	55
La primera estancia en Santiago de Compostela y los inicios como retratista de oficio: 1855-1858	65
El regreso a Madrid: entre la herencia de Madrazo y el camino al realismo: 1858-1878	80
La etapa ovetense: 1879-1894	113
AUTORRETRATO	135
CARICATURA	142
PINTURA COSTUMBRISTA	145
Galicia y los comienzos de Fierros en el cuadro de costumbres	146
La diversificación de los temas costumbristas: Salamanca y Portugal	170
Dos incursiones en el costumbrismo burgués: <i>Un palco en el Teatro Real</i> y <i>La playa de Luarda</i>	174
El camino hacia una nueva interpretación de la realidad	178
HISTORIA	187
PINTURA RELIGIOSA	205
PAISAJE	213
El paisaje de montaña	218
El paisaje rural	220
El paisaje de costa	225
El paisaje urbano	235
NATURALEZA MUERTA	239
CONCLUSIONES	247
CONCLUSIONS	252
ANEXOS DOCUMENTALES	257
EXPOSICIONES	313
BIBLIOGRAFÍA	323
ÍNDICE DE OBRAS	383

Tomo II

CATÁLOGO RAZONADO	416
OBRA ATRIBUIDA	
OBRA LOCALIZADA	
ÓLEO Y ACUARELA	
Retrato	419
Pintura costumbrista	665
Pintura de Historia	763
Pintura religiosa	779
Pintura mitológica	805
Estudios de figuras	809
Paisaje	825
Naturaleza muerta	871
DIBUJO	899
OBRA DOCUMENTADA NO LOCALIZADA O PERDIDA	1051
ATRIBUCIONES DUDOSAS	1153
ATRIBUCIONES RECHAZADAS	1161

RETRATO





DF0001

MARÍA DEL PILAR MAGALLÓN CAMPUZANO¹

1846

Óleo sobre lienzo, 28 x 23,5 cm.

Firmado y fechado: "Fierros f. 1846" (lat. izq.)

Monteagudo (Navarra), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 28, cat. 2 (repr.)

María del Pilar Magallón Campuzano fue hija del VII Marqués de San Adrián, Joaquín Mariano Magallón y Armendáriz, y María del Pilar Campuzano y Marentes, protectores de Fierros durante sus primeros años de formación. Fueron ellos quienes, según relata la tradición familiar del pintor, lo descubrieron copiando a escondidas algunos cuadros de la casa y, viendo su talento artístico, lo llevaron al taller del pintor José de Madrazo. Sobre Pilar Magallón nos ha llegado escasa información más allá de su pertenencia a la Casa de San Adrián. Nació en torno a 1820 y casó con Rafael de Jabat y Hernández de Alba, con quien tuvo una única hija, María Josefa Jabat y Magallón, que recibiría el título de I Marquesa de Monteagudo.

El cuadro, que hace pareja con un retrato de su hermano José María de idéntico formato (DF0002), resulta interesante por permitirnos conocer los primeros pasos en la formación artística de Fierros. Realizado poco después de su entrada en el taller de Federico de Madrazo, responde a la tipología de retrato de busto ante fondo neutro tan en boga en este

¹ Obra inédita



momento, con unas dimensiones muy reducidas que lo vinculan, si no al formato de la miniatura, sí al de retrato portátil. En él se aprecia un cuidado dibujo que define los contornos y que constriñe un color escasamente matizado en una paleta sobria con predominio casi absoluto del negro. El gusto por el detalle como recurso para potenciar el naturalismo de la representación, que Fierros toma sobre todo de Federico de Madrazo, se aprecia levemente en el efecto de brillo que modela el cabello o en el ligero sombreado sobre los ojos, recursos que aplica de manera estereotipada y sin un dominio seguro de la luz, pero que demuestran el interés del artista por trabajar según los criterios artísticos imperantes en este momento.

DF0002

JOSÉ MARÍA MAGALLÓN CAMPUZANO,
LUEGO MARQUÉS DE SAN ADRIÁN¹

c. 1846

Óleo sobre lienzo, 28 x 23,5 cm

Monteagudo (Navarra), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 278, cat. 163 (repr.)

Hijo de Joaquín María Magallón y Armendáriz y María del Pilar Campuzano y Marentes, heredó el marquesado de San Adrián al morir su hermano Joaquín (DF0077) sin

¹ Obra inédita



descendencia, convirtiéndose así en el noveno poseedor del título. Nació en torno a 1820 y sabemos que fue embajador de España en Estados Unidos en dos ocasiones entre 1853-1854 y 1856-1857. Casó con Agripina McLeod Inglis, con la que tuvo varios hijos. Su primogénito Ángel, retratado por Fierros en su niñez (DF0079), heredó el título a la muerte de su padre en 1901.

El retrato, aunque sin inscripción de firma o fecha, ha de datarse en el mismo año que el de su hermana Pilar (DF0001), con el que forma *pendant*. Con él comparte tratamiento

formal, basándose en un marcado dibujo y en un modelado sencillo que aquí potencia más el contraste luz-sombra en el rostro, al tiempo que aclara el fondo para hacer destacar la figura. El modelo, retratado en su juventud, luce la moda plenamente romántica que dominaba en la década de 1840, con el cabello peinado con raya a un lado muy marcada y largas patillas, y vistiendo chaqueta y chaleco negros, y camisa blanca con cuello alto que asoma sobre la amplia corbata de lazo anudada en varias vueltas.

DF0003

RETRATO DE CABALLERO¹

c. 1842-1850

Óleo sobre lienzo, 23 x 18 cm

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 276, cat. 161 (repr.)

Retrato de caballero de busto ante fondo neutro y terciado hacia la derecha. Se trata de una obra que, por sus reducidas dimensiones, se aproxima al formato propio de la miniatura tan querido por el Romanticismo. Y aunque Fierros nunca cultivó esta variante, demuestra su gusto por el detalle minucioso aprendido de su formación académica.

No obstante, es evidente que estamos ante una obra temprana. Así se colige no sólo de la vestimenta típicamente romántica del efigiado sino sobre todo de la gran importancia concedida al dibujo como base definidora de las formas, y al que se supedita un colorido muy sobrio. El modelo, un hombre de mediana edad, viste chaqueta oscura, camisa y corbata de lazo muy gruesa según la moda de



mediados de siglo. Bajo la chaqueta se insinúa una banda azul que se correspondería a la Orden de Carlos III, cuya placa luce sobre el pecho. Los cabellos, oscuros y muy cortos, se peinan con pequeñas ondas sobre la frente y denuncian una ligera calvicie. Las largas patillas enmarcan un rostro de facciones afiladas, nariz prominente y labios apretados, en el que domina una expresión hosca dirigida hacia el espectador.

¹ Obra inédita

DF0004

RETRATO DE DAMA¹

c. 1842-1850

Óleo sobre lienzo, 23 x 18 cm

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 277, cat. 162 (repr.)

Forma pareja con el retrato anterior, manteniendo idénticas dimensiones y esquema formal. En esta ocasión la figura adopta una postura más terciada, y vuelve el rostro hacia el frente. La efigiada es una dama de mediana edad, vestida elegantemente, lo cual denuncia su posición social elevada. Luce un traje a la moda de los años centrales del siglo XIX, ajustado en la cintura, con amplio escote de encaje y mangas cortas. Su cabello se peina con raya al medio y dos bandós, y se acompaña de un rico tocado de plumas y velo negro, dejando ver los pendientes de perla, a juego con el vistoso collar de cuentas que se dispone en cinco vueltas.

¹ Obra inédita



El afán naturalista de Fierros se aprecia ya desde sus obras tempranas, al describir con detalle hasta los rasgos menos agraciados del rostro femenino, aun en contra de la idealización que podrían imponer los ideales estéticos del momento. Así se ve en las arrugas de las ojeras o en el sombreado alrededor de la boca.

DF0005

RAMÓN VIGIL CANELLA

c. 1842-1850

Óleo sobre lienzo, 51,5 x 40 cm.

Firmado: "Ramón Vigil Canella / Lo retrató / Dº Fierros" (en el reverso del lienzo)

Ribadeo (Lugo), colección particular

PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte, 1998; adquirido por Dionisio Gamallo Fierros; pasó a sus descendientes.

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 279-280, cat. 164 (repr.)

OBSERVACIONES

Subastado por la sala La Galería de Madrid el 3-3-1998 con precio de salida de 75000 pesetas.



El cuadro pasó a ser propiedad de los descendientes del pintor al adquirirlo su nieto Dionisio Gamallo. Del retratado conocemos tan sólo su nombre, sin haber conseguido hallar más información sobre su biografía. Es un hombre joven, de aspecto adolescente, con

un ligerísimo bigote que no pasa de ser un leve sombreado sobre la tez clara. Luce finos anteojos tras los cuales mira directamente al espectador con los párpados entrecerrados, expresión que junto a la boca pequeña y redondeada le da un aspecto poco despierto.

Viste a la moda romántica chaqueta negra, chaleco y camisa blancos y corbata de lazo. Se muestra de busto, terciado hacia la izquierda sobre un fondo neutro, en un lienzo cuadrangular que inscribe un óvalo.

Tanto el atuendo del modelo como el estilo de la obra nos remiten a un momento relativamente temprano en la etapa formativa de Fierros en el que destaca su dedicación a un dibujo bien definido como base del modelado, aunque con un resultado de escasa destreza. El empleo de la luz ha evolucionado respecto a ejemplos anteriores, con una potenciación

de los juegos de claroscuro y de brillos sobre telas y cabellos, si bien con errores en la proyección del foco lumínico que llevan a caer en ciertas contradicciones. El rostro se modela con mayor seguridad, ayudando al dibujo por medio de un modelado suavizado que dista aún del juego de oposición luz-sombra que tomará de Madrazo y que caracterizará sus retratos hasta finales de la década de 1850. Por otra parte, su tipología de retrato se va encauzando, como vemos en este caso y en los siguientes, hacia el esquema de gusto romántico que será habitual durante toda su carrera.

DF0006

AUTORRETRATO JOVEN

1848

Óleo sobre lienzo, 73 x 57 cm.

Fechado: "10 enero 1848" (con punzón, lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980; Itinerante, 1994-1995.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición de óleos..., 1968, s.p., nº 1; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala X, nº 31; Villa Pastur, 1973 a, p. 97; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 24; Villa Pastur, 1994, p. 67; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luear...*, 1994-1995, s.p., nº 23; Barón, 2007 a, p. 24; Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1578, 1585 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 29-30, cat. 3 (repr.)

OBSERVACIONES

Estuvo expuesto en la Sala Fierros del Museo Provincial de Lugo entre 1939 y 1963.

Fierros pinta su primer autorretrato al óleo durante los años en que se vincula directamente al taller de Federico de Madrazo. Y al igual que la mayoría de las obras que realiza durante estos años, se ve fuertemente influenciado por el arte de su maestro. La primera deuda se advierte en el esquema compositivo, disponiendo la figura en tres cuartos de perfil, de busto y sobre fondo oscuro, y volviendo ligeramente la cabeza para dirigir su mirada al espectador. Esta posición terciada, muy frecuente en la obra de Madrazo como recurso volumétrico –aunque un tanto desaprove-



chado en este caso al emplear el mismo color negro para el fondo–, será poco recurrente en los retratos de Fierros, optando en la mayoría de los casos por una visión más frontal. Por el contrario, la tipología de retrato de busto ante fondo neutro será con diferencia la más abundante en su catálogo, especialmente para encargos de clientes burgueses.

El atuendo del artista es casi idéntico al que reproduce en su primer autorretrato a lápiz (DF0539), datado en fechas próximas: chaqueta negra con pañuelo de seda anudado al cuello que deja entrever parte de la camisa. Es por lo tanto la imagen de un artista que se quiere identificar con el prototipo de dandi o de elegante que viste a la moda de mediados del XIX, un arquetipo al que ayudan también la pose erguida y la mirada distante que se

dirige al espectador con expresión de desdén y vanidad. El aspecto del rostro, no obstante, es aún joven, casi aniñado, con mejillas sonrosadas, cabello castaño peinado hacia atrás formando ondas, y bigote y perilla rubios aún poco poblados pero suficientes para complementar la imagen que se pretende comunicar con el atuendo. Sus ojos azules transmiten una expresión serena y al mismo tiempo altiva, reforzada por la pose erguida del cuerpo. El planteamiento iconográfico resulta semejante a otros autorretratos del momento, siguiendo unos estándares habituales en la transmisión de una determinada imagen. Así, muestra similitudes con el Autorretrato que Esquivel realiza hacia 1851, sobre todo en el aspecto del rostro y en el recurso a una iluminación claroscuro de herencia barroca. La

luz muy dirigida, que destaca el rostro sobre la penumbra del fondo y de la vestimenta, se combina con una paleta cromática reducidísima que enlaza con la tradición de la escuela española. Sin embargo, en el aspecto técnico el cuadro de Fierros resulta deudor del lenguaje purista de raíz académica que aprende de Madrazo durante esos años. Así se aprecia en la precisión del dibujo como base que construye las formas y delimita los contornos incluso en zonas de sombra, y en el gusto por la reproducción minuciosa de los detalles con una pincelada compacta. La intención de construir una imagen verista se aprecia en el tratamiento delicado de las carnaciones y en los efectos de brillos que reproducen las calidades táctiles.

DF0007

JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS (COPIA DE VELÁZQUEZ)

c. 1842-1855

Óleo sobre lienzo, 44,5 x 39 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 22; Villa Pastur, 1973 a, p. 87; Villa Pastur, 1994, p. 60; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 281-282, cat. 165 (repr.).

La gran admiración que Fierros profesaba por Velázquez, común a otros pintores de su generación, le llevó a copiar más de una obra suya en el Museo del Prado durante su etapa de aprendizaje en Madrid. En este caso se trata de una réplica del retrato del escultor Juan Martínez Montañés¹. Fierros se centra tan sólo en la zona del rostro, lo cual nos indica que su principal preocupación desde sus primeros años es la captación fiel de la expresión y los rasgos fisonómicos del personaje para aproximarse al verismo que persigue en sus retratos, tomando como



referente el estilo naturalista del maestro sevillano.

El modelado que emplea es el mismo que en Velázquez, aunque sin conseguir el efecto tenebrista que en éste prácticamente equipara las sombras del rostro al oscurecimiento del último término haciendo emerger la figura de una penumbra casi total. La luz es aún un tanto artificial y por eso no consigue la misma naturalidad, con un contraste muy acusado entre la parte iluminada del rostro y la parte en sombra que sigue un modo de hacer propio de Federico Madrazo. Y aunque ya se potencia el uso de las carnaciones para animar la su-

¹Diego Velázquez: *Juan Martínez Montañés*, c. 1635. Óleo sobre lienzo, 109 x 88 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01194).



Diego Velázquez: *Juan Martínez Montañés*, c. 1635. Óleo sobre lienzo, 109 x 88 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01194).

DF0008

MENIPO (COPIA DE VELÁZQUEZ)

c. 1842-1855

Óleo sobre lienzo, 160 x 90 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. izq.)

Buenos Aires, colección particular

INSCRIPCIONES

"Copia de Velázquez" (sobre la firma, áng. inf. izq.)

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 11, n° 269; Basa, 1909, p. 60 (repr.); Castro, 2012 b, p. 189; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 295, cat. 174 (repr.).

De nuevo Fierros demuestra su gran admiración por el artista sevillano copiando una de sus obras. Se ve aquí y en otros casos similares el interés por el Velázquez menos cortesano y más crudo, centrado en la captación de un realismo descarnado a través de tipos populares y de clases bajas. Esa representación de la realidad sincera, desprovista de ornamentos o atributos superfluos, conecta a la perfección con las inquietudes de los artistas de la generación de Fierros, que ven en Velázquez su principal modelo a seguir tanto en lo formal como en lo conceptual.

El lienzo, que pertenece probablemente a la primera etapa de Fierros, en la que se dedicó

perficie del rostro, su tratamiento es aún muy compacto y sometido a la línea del dibujo, sin la libertad cromática y de pincelada que en el caso de Velázquez supone un elemento que refuerza la viveza al cuadro. El color, encerrado totalmente en una línea que define con fuerza el contorno de la figura incluso en zonas de sombra, recibe una escasa gradación tonal que lo aleja del esquema cromático velazqueño, rico en variaciones sobre los tonos pardos, y que Fierros no tomará como propio hasta años más tarde. Paralelamente, el estudio de la expresividad del rostro no llega a plasmar el efecto penetrante de la mirada del cuadro original, punto donde se concentra la mayor parte de la carga emocional y que en el caso de Fierros resulta mucho más parco.



con mayor afán a su labor de copista en el Museo del Prado –aunque podría también corresponder a alguna de sus posteriores estancias en Madrid–, reproduce con fidelidad el retrato del filósofo griego. La pincelada suelta y empastada, aplicada presumiblemente sobre una paleta cromática muy reducida, emula el estilo propio de Velázquez, aunque sin llegar a su maestría. Por su parte, la iluminación na-



Diego Velázquez: *Menipo*, c. 1638. Óleo sobre lienzo, 179 x 94 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01207).

turalista que persigue se aplica exagerando los contrastes de claroscuro. El modelado del rostro, aunque quiere imitar el reparto homogéneo de sombras del cuadro original, sigue cayendo en el cliché, aprendido de Madrazo, que opone una zona del rostro iluminada a otra ensombrecida, con lo que se aleja de la naturalidad del ejemplo velazqueño.

Igual que ocurre con la pareja de cuadros originales de Velázquez, esta obra forma *pendant* con una copia del Esopo actualmente en paradero desconocido. En el caso del *Menipo*, a pesar de haberlo localizado en su colección actual, nos ha sido imposible conseguir una imagen de mayor calidad, por lo que reproducimos la fotografía recogida en el álbum de Leopoldo Basa.

DF0009

FIGURA FEMENINA DE BUSTO CON FONDO DE PAISAJE

c. 1844-1850

Óleo sobre lienzo, 56 x 46,5 cm.

Firmado: "Fierros" (lat. izq.)

Gijón, Museo Casa Natal de Jovellanos (nº inv. 0050)

PROCEDENCIA

Colección Lledó-Suárez; legado al Museo en 1987, ingresó el 23 de junio.

BIBLIOGRAFÍA

González Lafita, 1993, p. 102, 103 (repr.); García Quirós, 2002, p. 124 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 b, p. 281, 289 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 284-285, cat. 167 (repr.)



Durante la época isabelina, el motivo pictórico de una figura femenina ante un fondo paisajístico en actitud de ensoñación fue muy recurrente entre los artistas próximos a Federico de Madrazo, demostrando con ello la influencia indirecta que a través de éste habían recibido de Ingres y de los nazarenos alemanes. Fierros no es ajeno a ese influjo, y así se aprecia en esta obra que debemos adscribir a su etapa formativa junto al maestro madrileño.

La dama se nos muestra en primer plano, con la cabeza ladeada hacia su derecha, rompiendo así la frontalidad de la pose. Lleva su

mano derecha al mentón, en una actitud que, reforzada por su expresión meditativa, remite a la iconografía de la *melancholia artificialis*. Sin embargo, no llega a apoyar la cabeza en la mano, sino que tan sólo roza el rostro con el dedo índice en un delicado gesto que responde al gusto romántico por acentuar la coquetería de la modelo, virtud entonces valorada como inherente a la mujer. Sus rasgos físicos responden plenamente al canon estético del Romanticismo: figura esbelta y frágil, tez blanca, ojos grandes, larga cabellera y rostro ovalado. El óvalo es precisamente la

forma dominante, no sólo en las facciones del rostro y los cabellos que lo enmarcan, sino también en el conjunto de la composición, reforzando con la moldura del marco una forma tradicionalmente asociada a la feminidad. La belleza de la joven, su expresión melancólica y la ambientación en un paisaje de aspecto agreste retoman los lugares comunes más frecuentes en el Romanticismo, dando como resultado una de las obras de Fierros que más claramente enlaza con esas poéticas.

J. Barón¹. ha querido identificar esta obra con la que Fierros presentó a la Exposición de Santiago de Compostela de 1858 bajo el título *Busto de muger de dimensiones me-*

¹ González Lafita, 1993, p. 102.

*nores, original*². No obstante, son varias las obras realizadas por Fierros alrededor de esta fecha que podrían responder a esta descripción, algunas incluso ajustándose a ese título con mayor precisión. Resulta más lógico que Fierros presentara una obra realizada en Santiago –por tanto, no anterior a 1855– en lugar de tomar una de su etapa madrileña. Y la filiación nazarena ya comentada, además de cierta impericia en la definición de las facciones del rostro, con pequeños errores en la relación de conjunto, nos remite a una etapa anterior a su estancia compostelana, vinculada aún a su formación junto a Madrazo.

² Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 111.

DF0010

BOCETO PARA UN RETRATO DE ISABEL II

c. 1848-1850

Óleo sobre lienzo, 48 x 28 cm.

Museo de Pontevedra (Nº Rº 5284)

PROCEDENCIA

Donación de José Fernández López, ingresó el 8-4-1971.

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1993, p. 164 (citado erróneamente como *María Cristina*); López Vázquez, 1997, p. 279; Monterroso, 1998, p. 29 (citado erróneamente como *Retrato de María Cristina*); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 286, cat. 168 (repr.).

Boceto en óleo para un retrato de la reina Isabel II que sigue el tercer prototipo pintado por Federico de Madrazo en 1848 para la imagen de la soberana¹. Debemos por lo tanto datarlo entre ese año y 1850, cuando el pintor de cámara realiza su siguiente prototipo oficial². Representa a la reina a sus dieciocho años, de cuerpo entero y de pie en un interior palaciego de gran riqueza, con un fondo definido por un ornamentado muro de mármol con una cariátide en el extremo

¹ Federico de Madrazo: *Isabel II*, 1848. Óleo sobre lienzo, 217,5 x 136,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P03533).

² Federico de Madrazo: *Isabel II*, 1850. Óleo sobre lienzo, 223 x 146 cm. Roma, Palazzo di Spagna, Embajada de España ante la Santa Sede.



derecho y un cortinaje recogido a la izquierda. Viste un traje de gran gala de moaré blanco con volantes, amplio escote y cola de terciopelo azul hasta los pies. Peina sus cabellos a la moda del momento, en dos bandós que acentúan el contorno oval del rostro. Se acompaña de los elementos que la identifican como soberana: tiara real de la que cae un velo de blonda blanca hasta los hombros; banda de la orden de María Luisa; cetro en la mano derecha apoyado junto al almohadón sobre el que reposa la corona; y tras ella un león de bronce que descansa su pata sobre una bola. Fierros habría de utilizar este boceto como modelo para un posible encargo del que no nos ha llegado información alguna.



Federico de Madrazo: *Isabel II*, 1848. Óleo sobre lienzo, 217,5 x 136,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P03533).

Isabel II de Borbón (Madrid, 1830 – París, 1904), primogénita del rey Fernando VII y María Cristina de Borbón, fue reina de España entre 1833 y 1868. Asumió la corona a la

muerte de su padre con apenas tres años, bajo un período de regencia encabezado primero por su madre y luego por el general Espartero hasta que en 1843 las Cortes declararon su mayoría de edad. A los 16 años casó con su primo el infante Francisco de Asís de Borbón, duque de Cádiz.

Su reinado comprende el tercio central del siglo XIX, una época de continuos cambios para un país que sufría importantes atrasos respecto a Europa, especialmente en materia de industrialización. En el terreno político, el período isabelino se caracterizó por el progresivo aumento del poder parlamentario, aunque coartado por un sistema que favorecía la corrupción electoral y las continuas intromisiones del ejército, de la iglesia y de la propia reina en cuestiones políticas. Todo esto generó un clima de descontento que estalló con la Revolución Gloriosa de 1868, provocando el derrocamiento de Isabel y el inicio del Sexenio Democrático.

DF0011

RETRATO YACENTE DE FERNANDO DE BORBÓN Y BORBÓN, PRÍNCIPE DE ASTURIAS

c. 1850

Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm.

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (n. inv. 530)

PROCEDENCIA

Herederos del pintor; donación de Dionisio Gamallo Fierros al Museo de Bellas Artes de Asturias en octubre de 1977.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Ferrol, 2011

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 63-65; Villa Pastur, 1973 a, p. 41, 128 (repr.); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala II, nº 1; Villa Pastur, 1973 a, p. 69 (cit. como *Un infante muerto*); López Vázquez, 1974, p. 9; Gamallo, 1977, p. 17, 18 (repr.); *Museo de Bellas Artes de Asturias...*, 1980; Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1983, p. 41; Villa Pastur, 1985, p. 126; Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1986, p. 15; López Vázquez, 1988, p. 140 (cat. como *Infante muerto*); López Vázquez, 1993, p. 165; Villa Pastur, 1994, p. 22, 49 (cat. como *Un infante muerto*); Rodríguez de



Maribona, 1996, p. 167 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 369; García Quirós, 2002, p. 106; Römer, 2003, p. 405; Barón, 2007 a, p. 15, 16 (repr.), 17; Barón, 2008, p. 26; Cendán – Mosquera – De la Cruz, 2011, p. 11, 96 (repr.); Castro, 2012 b, p. 188 (repr.), 189; Rodríguez Paz, 2013 a, p. 1479, 1483 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 14, 287-288, cat. 169 (repr.).

Segundo hijo de la reina Isabel II, nació el 12 de julio de 1850 en el Palacio Real de Madrid y fue príncipe de Asturias desde el mismo momento de su nacimiento en virtud del decreto otorgado por la Reina en mayo de ese mismo



Federico de Madrazo: *Retrato yacente de Luis de Borbón y Borbón, Príncipe de Asturias*, 1850. Óleo sobre lienzo, 65 x 79 cm. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid.

año y que concedía dicho título a los sucesores inmediatos a la Corona sin distinción de sexo. El médico de cámara de la reina lo describiría como “extraordinariamente bien formado”, pero “el parto se había anunciado con insidiosa lentitud y el feto se presentó en una posición viciosa que fue la causa de su muerte”, acontecida a las cuatro de la tarde del mismo día de su alumbramiento¹. Aunque se supone no llegó a ser bautizado, parece ser que se le dio el nombre de Fernando, aunque su féretro en el panteón de Infantes tan sólo presenta la inscripción “PRINCEPS. ELISABETH II FILIUS”².

En el “Acta de las entregas y conducción del cadáver del Srmo. Sr. Príncipe de Asturias al Real Panteón del Escorial” se indica que el cuerpo fue colocado en el centro de la capilla del Palacio “sobre un paño de terciopelo de color de rosa con flecos de oro en una cama imperial colgada y cubierta de ricos paños de raso amarillo bordado de colores y recamado de oro. Vestía un traje de batista bordado y guarnecido de encaje y cintas de raso azul, quedando expuesto al público desde aquel momento [las 12 de la mañana del 13 de ju-

lio] hasta las ocho de la tarde del mismo día”³. Antes de su entierro en el Real Panteón del Escorial, se convocó a Federico de Madrazo, pintor de cámara, para retratar al Príncipe. Como consta en sus anotaciones, realizó no uno sino tres cuadros por los que cobró 6000 reales⁴, uno de ellos se conserva actualmente en el Palacio Real de Madrid⁵.

Según testimonio de la esposa de Fierros, recogido por su nieto Dionisio Gamallo, “creía recordar haber oído a su esposo que en aquella ocasión, al ser autorizado Don Federico a llevar consigo un auxiliar, pidió a su predilecto discípulo Fierros que le acompañase”⁶. El cuadro, sin firma de autor, fue siempre considerado por Antonia Carrera obra de su esposo, y como tal se hallaba en su taller en el momento de su muerte, si bien no figura referenciado en el catálogo de su exposición venta.

En cualquier caso, hubiese estado Fierros o no en presencia del modelo durante la ejecución de la obra, es evidente que se trata de una copia del retrato de su maestro. Así se advierte en las similitudes de dimensiones y composición, mostrando al Príncipe en idéntica pose y acompañado de los mismos elementos. No obstante, como señala Barón, el de Fierros presenta menor calidad en su resolución, desapareciendo “la rica complejidad espacial del retrato de Madrazo, donde la concavidad del manto crea una profundidad al tiempo que ampara la cabeza del niño [...]. El armiño, representativo, junto con el color rojo y oro del terciopelo, de la condición real del fallecido, está insinuado con cierta torpeza si se compara con la obra de Madrazo”⁷. Asimismo, se advierten ligeras variantes en otros detalles como la cenefa y la borla del cojín, o incluso en el rostro del

¹ *Gaceta de Madrid*, Madrid, 25-7-1850, parcialmente transcrita en Gamallo, 1977, p. 17-18.

² Aunque es una cuestión poco documentada sobre la que no hay una opinión unánime, la mayoría de los biógrafos de Isabell II coinciden en que se escogió para el recién nacido el nombre de Fernando Rueda, 2001, p. 79; Atienza, 2005, p.284; Vilches, 2007, p. 148

³ *Gaceta de Madrid*, Madrid, 25-7-1850, parcialmente transcrita en Gamallo, 1977, p. 17-18

⁴ Véase Díez, 1994 b, p. 444.

⁵ Federico de Madrazo: *Retrato yacente de Luis de Borbón y Borbón, Príncipe de Asturias*, 1850. Óleo sobre lienzo, 65 x 79 cm. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid.

⁶ Gamallo, 1977.

⁷ Barón, 2007 a, p. 17.

pequeño, más cadavérico y de tono mortecino en el de Fierros como señala Gamallo. La obra del asturiano no recoge la inscripción bíblica que aparece en la de Madrazo: “DOMINVS DEDIT, DOMINVS ABSTVLIT: / SICVT DOMINO PLACVIT, ITA FACTVM EST”, en alusión a la actitud resignada ante la voluntad de Dios, y que habría pronunciado, en su traducción al castellano (“Dios me

lo dio, Dios me lo ha quitado. Hágase su voluntad”), la reina Isabel II tras conocer el fallecimiento prematuro de su hijo⁸.

Existe una réplica de este cuadro realizada por Fierros, de colección particular y menores dimensiones (DF0012).

⁸ Manuel Sánchez-Camargo, *La muerte y la pintura española*, Madrid, 1954, cit. por Gamallo, 1997, p. 17-18.

DF0012

RETRATO YACENTE DE FERNANDO DE BORBÓN, PRÍNCIPE DE ASTURIAS¹

c. 1850

Óleo sobre lienzo, 37,5 x 47 cm.

Monteagudo (Navarra), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 289, cat. 170 (repr.)

Réplica casi idéntica del retrato conservado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0011). Sigue el mismo esquema del cuadro anterior, aunque en menores dimensiones, con un contorno ovalado que en este caso deja las enjutas en un tono grisáceo. El punto de vista es aquí un poco más alejado, otorgando mayor espacio al fondo de cortinaje y armiño,

¹ Obra inédita

DF0013

RETRATO DE SEÑORA

1851

Óleo sobre lienzo, 66 x 55 cm.

Firmado y fechado: “Dionº. Fierros / 1851” (lat. izq.)

Madrid, Museo Nacional del Prado (P04324)

PROCEDENCIA

Madrid, Museo de Arte Moderno

EXPOSICIONES

Itinerante, 1970-1971, nº 2; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala III, nº 11; Calvo Serraller – Zugaza, 2006, p. 1066; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 31, cat. 4 (repr.); Díez – Martínez Plaza – Gutiérrez Márquez, 2015, p. 188 (repr.)

En un lienzo cuadrangular que inscribe un óvalo se muestra el retrato de una dama joven



y aproximándose así al cuadro de Madrazo. Por su parte, la boca se representa ligeramente entreabierta, como en el ejemplo del madrileño, y el aspecto del rostro no resulta tan mortecino como en el retrato anterior al dotar a las carnaciones de un tono rosáceo.



representada de busto, en posición frontal y ante fondo oscuro. Viste traje de terciopelo

granate muy entallado y con amplio escote que deja ver la camisa de elaborado encaje, cerrada hasta el cuello. La manga larga y ajustada se abre en la muñeca para que sobresalga el puño de la camisa. Los cabellos oscuros se peinan en un tocado que define dos casquetes ahuecados a ambos lados de la cabeza, recogiendo el resto de la melena trenzada en un moño alto del que cae un extraño adorno de tonos verdes y anaranjados hasta la altura de los hombros. El peinado deja al descubierto los pendientes, únicos elementos de joyería

además de la sortija en la mano derecha. Al mismo tiempo, siguiendo las demandas estilísticas del momento, se acentúa la forma ovalada del rostro, caracterizado por una expresión de marcada melancolía concentrada en una mirada lánguida de párpados caídos.

La obra se enmarca plenamente en la corriente de retrato romántico que Fierros aprende de Madrazo, con una descripción fiel y detallada de las formas en su intención naturalista y con un estilo sobrio muy del gusto de la burguesía del momento.

DF0014

RETRATO DE SEÑORA CON BLUSA A RAYAS

c. 1844-1855

Óleo sobre lienzo, 72 x 45,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-homenaje..., 1980, s.p., n° 22; Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 111, 112, 123 (repr. fig. 1); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 290-291, cat. 171 (repr.)

Retrato de dama en formato oval, representada de busto ante fondo indefinido, en posición terciada y mirando directamente al espectador. Es una mujer joven, de ojos oscuros, que luce cabellos castaños peinados con raya al medio y recogidos en un moño de manera que deja al descubierto la parte inferior las orejas con pendientes dorados. Destaca su atuendo, conformado por una blusa o vestido de color blanco con rayas negras verticales, cuello de encaje, volantes y botonadura sobre el pecho. A pesar de que la obra no está datada, sus características formales, plenamente deudoras del estilo de Federico de Madrazo, nos permiten situarla en la etapa de aprendizaje de Fierros junto a su maestro. De hecho, el lienzo se compone reuniendo una serie de recetas que nuestro pintor toma de aquel y que serán definidoras de su estilo durante su etapa de formación. Así se aprecia en la utilización de una línea muy cuidada como fundamento de la forma y en el recurso a un modelado volumétrico basado en la contraposición de zonas



de luz y sombra. Pero la deuda contraída con el magisterio de Madrazo se advierte también en otros aspectos, como el toque de luz en la mirada, o la pose en tres cuartos como método para potenciar la ilusión de tridimensionalidad que Fierros irá abandonando en lo sucesivo para decantarse con más frecuencia por la visión frontal.

La iluminación es todavía un tanto fría y artificial, sin conseguir la diafanidad de Madrazo. Sin embargo, Fierros acierta al imbuir a la modelo de la elegancia y la sugestión propias de los retratos de su maestro, reforzadas por un tratamiento compacto de los pigmentos que subrayan la tersura del rostro. Asimismo, consigue plasmar con notable resultado el carácter de la dama a través de una expresividad un tanto altiva que sin embargo no renuncia a establecer cierta cercanía con el espectador, conseguida especialmente con la franqueza

de la mirada y la sonrisa que se insinúa marcando la comisura de los labios. Estos clichés propios del momento, así como la presencia de las carnaciones resaltando la vivacidad del rostro, se emplean con el principal objetivo

de subrayar la feminidad de la modelo, objetivo fundamental de la obra al que contribuyen la elección de un formato ovalado como cliché típicamente romántico y la presencia de las flores como recurso ornamental.

DF0015

RETRATO DE MADRE E HIJA

1853

Óleo sobre lienzo, 104 x 82,5 cm.

Firmado y fechado: “D^o. Fierros. / 1853” (áng. inf. izq., sobre el frente del piano, rascado con el pincel sobre la pintura)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, depósito del Estado (n^o. inv. 16)

PROCEDENCIA

Junta de Incautación - Recuperación; depósito a la Diputación de Oviedo, 1941; Oviedo, Centro Coordinador de Bibliotecas (Palacio de Toreno); ingresó en el Museo de Bellas Artes de Asturias en 1981.

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995; Santiago de Compostela, 2004; La Caridad, 2009-2010

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1985, p. 127 (repr.); Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1986, p. 15; Villa Pastur, 1994, p. 39 (repr.); *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca...*, 1994-1995, n^o 9, s.p.; Barón – Cid Priego, 1996, p. 794, 795 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 384 (repr.); López Vázquez, 2000, p. 22, 24; García Quirós, 2002, p. 133 (repr.); López Vázquez – Monterroso, 2004 (repr.); Barón, 2007 a, p. 17-20 (repr.); Marcos Vallaure, 2009, p. 24-25 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 b, p. 283, 291 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 11, 32-33, cat. 5 (repr.).

La obra fue realizada dos años antes de que Fierros diera por terminada su formación bajo la tutela de Federico de Madrazo, por lo que debemos adscribirla al círculo de clientes madrileños cercanos a él o a los preceptores de nuestro pintor, los marqueses de San Adrián. Representa a dos mujeres de identidad desconocida, una adulta y otra adolescente, que han sido identificadas por el orden jerárquico que denota su disposición: la primera, sentada en lugar preferente en un sillón de brazos, elemento indicador de autoridad, concentra la atención del espectador al dirigir su mirada al frente; la segunda, a su lado pero un poco



retirada, adopta una pose más distendida al apoyar su brazo derecho sobre la tapa de un piano, mientras ladea la cabeza para mirar a un punto lejano.

Este modo de presentar a las dos damas, que encontramos presente en otros retratos de mediados del XIX como el de Magdalena Parrella y Urbietta y su hija, Elisa Tapia y Parrella, de Carlos Luis de Ribera¹, sirve a Barón para interpretar su significado como “representación del momento de iniciación de la joven en la vida social, presentada por su madre como confidente y modelo que la ha de guiar hacia una vida virtuosa centrada en el matrimonio, del mismo modo que ha hecho ella”². No en vano, las lecciones de piano eran parte fundamental de la esmerada educación que la época habría de recibir toda joven perteneciente a una clase social elevada. Así, la representación de instrumentos de tecla –tanto el piano

¹ Carlos Luis de Ribera: *Magdalena Parrella y Urbietta y su hija, Elisa Tapia y Parrella*, 1850. Óleo sobre lienzo, 143 x 123 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04599).

² Barón, 2007 a, p. 17-20.

como sus predecesores: clavicordio, espineta, etc.- se hace frecuente en retratos femeninos desde mediados del siglo XVIII. No olvidemos además que la enseñanza del XIX alienta desde una edad temprana una diferenciación que refuerce los roles de género, enfocada en el caso de la mujer a la preparación hacia el matrimonio y la familia, destacando los conocimientos domésticos y las buenas maneras que las capaciten para ser buenas esposas y madres³.

La posición social de las retratadas se expresa asimismo en la riqueza de su indumentaria, que aun situándonos en una moda propia de la década de 1840 y por lo tanto un poco obsoleta en la fecha en que está firmado el cuadro, son reveladores del empaque y la distinción buscados con el encargo. El uso de camisas de encaje de cuello cerrado, corpiños ajustados de manga larga y faldas con discre-

tas dobleces se adecúan al estilo funcionalista propio de esos años, que será abandonado hacia 1850 con la culminación de una estética más ornamental y exuberante⁴. En su representación detallada, atendiendo a la correcta descripción de las calidades de los objetos, se aprecia la influencia del magisterio de Madrazo: véase el tratamiento brillante del raso o el efecto translúcido de la seda y los encajes. Lo mismo ocurre en las joyas, donde el afán de verismo del pintor permite diferenciar sus materiales: pulsera y anillo de oro y rubíes, pendientes de oro y botón de perla en la madre; pendientes y anillo de oro, y broche de ónice y granate en la hija.

Como hará durante toda su etapa de aprendizaje, Fierros modela siguiendo las enseñanzas de Madrazo, por medio de la contraposición de luces y sombras, aunque potenciando la presencia de estas últimas mucho más de lo que su maestro había hecho. La preocupación por un estudio detallado de la luz se aprecia en la sombra de la mano derecha de la joven sobre el vestido, además de en los efectos de brillos y reflejos ya comentados. Al mismo tiempo, la elegancia de las poses como recurso de caracterización del retrato se debe a Madrazo. Nótese la utilización de determinados clichés que contribuyen a tal efecto, como el pañuelo que la madre sostiene sobre su regazo en una disposición de las manos que define una composición sosegada. La distribución espacial también deudora de Madrazo, con una composición abigarrada que sitúa los personajes en un primer plano muy cercano al espectador. La estancia indefinida se ve acotada al máximo por la presencia rotunda de las dos figuras femeninas y la proximidad entre sí de todos los elementos de la escena. Asimismo, el sillón y el piano actúan como elementos de cierre de la composición al situarse en posición terciada para generar una leve concavidad en la parte central.

³Rabaté, 2007, especialmente los capítulos II y VI. Véase también Ariès – Duby, 1991 a, p. 162: “Las madres tienen una responsabilidad mucho mayor cuando se trata de sus hijas, [...] instituyendo por lo demás una sutil separación entre el cuerpo y el alma, por lo menos a partir de la adolescencia. La madre es quien las inicia en el mundo [...]. De lo que no cabe duda es que con ello se quería forjar una cadena de continuidad basada en el papel conservador y memorial de las mujeres. Las madres tienen una pesada misión: casar a sus hijas. *Post-Bouille* ofrece el espectáculo neurótico, apenas exagerado a juzgar por las correspondencias de la época, de la angustiosa actividad por ellas desplegada a este respecto, de los bailes y recepciones, las lecciones de piano y de bordado sin otro objetivo que éste”.

⁴. Corbin analiza, desde el contexto de la sociedad francesa, el papel del piano en la construcción de la identidad femenina durante el período romántico: “Danièle Pistone ha reseñado en la literatura novelesca de esta época dos mil escenas en las que interviene. La mitad se refiere a muchachas; y una cuarta parte a mujeres casadas. La gran moda del instrumento comienza en 1815; la pudibundez interviene a su favor, una vez que el arpa, el violoncelo y el violín comienzan a parecer indecentes. Durante la monarquía de Julio, el piano se difunde entre la pequeña burguesía; más tarde, se democratiza. A partir de 1870 comienza incluso a considerárselo un poco vulgar; es entonces cuando se perfila su relativa declinación. [...] Tocar bien el piano es la base de una reputación juvenil, demuestra públicamente la buena educación. El virtuosismo forma parte de la estrategia matrimonial, junto a la dote estética”. Ariès – Rabaté, 1991 b, p. 188.

⁴Pena, 2008, p. 129-130.

DF0016

ISABEL II

c. 1853

Óleo sobre lienzo, 70 x 58 cm.

Madrid, Colección de Patrimonio Histórico-Artístico del Senado (Nº. inv. 84)

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta Dionisio Gamallo Fierros; comprado por el Senado en 1988 por 750000 pesetas.

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; Gijón, 1980.

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 3; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 14; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 18; Villa Pastur, 1973 a, p. 92, 128 (repr.); Ossorio y Bernard, 1975, p. 244-246; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., (repr.); López Vázquez, 1993, p. 165; Villa Pastur, 1994, p. 63; Barón – Cid, 1996, p. 794; López Vázquez, 1999, p. 369, 370; Miguel et al., 1999, p. 204-205 (repr.); Marco, 2000, p. 27 (repr.); Barón, 2001 a, p. 318, 319 (repr., cat. nº 95, como obra anónima); García Quirós, 2002, p. 122 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 b, p. 287, 292 (repr.); Rodríguez Paz, p. 1478; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 11, 296-297, cat. 175 (repr.)

OBSERVACIONES

Estuvo expuesto en la Sala Fierros del Museo Provincial de Lugo entre 1957 y 1963.

Muestra el retrato de busto de Isabel II en formato oval y ante un fondo que se gradúa desde el negro de la izquierda hasta los tonos turquesa que parecen sugerir la pared de un interior palaciego en el lado derecho. La Reina se representa desprovista de sus atributos: el cuadro es un *modellino* en el que Fierros ensaya el rostro de la soberana como guía para otro retrato de cuerpo entero. Sigue para ello el referente marcado por Madrazo como primer pintor de cámara para los retratos oficiales de la Reina y que otros artistas habrían de seguir. En este sentido, la influencia del estilo de Madrazo sobre Fierros es si cabe más evidente, al emularlo de manera consciente. El cuadro es por lo tanto un buen ejemplo de las recetas que el discípulo toma de su maestro en unos años de búsqueda de su estilo personal y aún vinculado al taller de aquel. La base de la composición reside en la pureza del



dibujo que delimita los contornos con firmeza y gusta de la representación precisa de los detalles. Iluminada por un potente foco exterior, la figura se destaca volumétricamente por medio de fuertes contrastes que modelan el rostro a través de la concatenación de zonas en luz y zonas en sombra, haciéndola emerger de un espacio oscurecido al máximo generando un efecto tenebrista que envuelve a la figura en un halo de cierto misterio, un uso de la luz deudor de la asimilación de recetas barrocas.

El espacio, por su parte, carece casi de referencias ambientales a excepción de un fondo situado muy próximo al primer término para acotar las dimensiones del escenario, y que supone otro préstamo de la obra de Madrazo. De este modo, la propia presencia de la figura, ayudada por su postura en escorzo y por los efectos de modelado que genera la luz, es la que define el espacio plástico del lienzo.

Pero además de esto, Fierros emplea un foco lumínico de gran intensidad con la intención de aliviar el fuerte rigor dibujístico ya disimulado en las zonas de mayor penumbra, potenciando el valor compositivo de las sombras mucho más de lo que había hecho Madrazo, aunque ello suponga que la transición entre zonas en luz y zonas en sombra sea poco gradual, o que la procedencia del foco lumínico se advierta de forma mucho más obvia. Todos estos elementos se conjugaron para crear un resultado altamente efectista pensado para resaltar la feminidad y sensualidad distante que provoca la

presencia de la reina, exultante en su juventud. La persuasiva mirada que dirige al espectador, convertida ya en cliché propio de Madrazo con el habitual método de dotar a las pupilas de un toque de pincelada blanca y rasgar ligeramente los párpados, además del recurso leonardesco de acentuar

la comisura de los labios para esbozar una sonrisa, configura una imagen arquetípica de Isabel II que responde perfectamente a las demandas de la retórica del momento en cuanto al equilibrio entre una representación verista y un cierto grado de idealización de la figura regia.

DF0017

BOCETO PARA EL RETRATO DE ALFONSO V
EL NOBLE, REY DE LEÓN

c. 1853

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 25 x 18 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., nº 16; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 15

El empeño con que Fierros asumió el encargo del retrato de Alfonso V (DF0018), que formaría parte de la Serie Cronológica de los Reyes de España, se pone de manifiesto con este boceto preparatorio en el que ensaya su propuesta. Ofrece no obstante una idea muy avanzada, sin apenas variaciones en la composición final. El



cambio más notable estriba en las dimensiones de la figura del rey, que aquí ocupa toda la altura del lienzo y que reducirá en la obra definitiva. Cambia asimismo el sillón del trono, aquí con respaldo alto que luego modifica para dar cabida al escudo del Reino de León.

DF0018

ALFONSO V EL NOBLE, REY DE LEÓN

c. 1853

Óleo sobre lienzo, 225 x 140 cm.

Firmado: "D. FIERROS" (áng. inf. izq.)

Madrid, Museo Nacional del Prado (P5072), en depósito en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, O. M. 16-2-1984

INSCRIPCIONES

"D. ALONSO V murió 1028" (lat. inf.)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Couselo, 1950, p. 73; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 17; Villa Pastur, 1973 a, p. 93; Ossorio y Bernard, 1975, p. 246; Espinós *et al.*, 1985,



p. 40 (repr., lám. 5072); *Museo del Prado...*, 1990, p. 783, n° 2998 (repr.); *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 57; *Artistas pintados...*, 1997, p. 108; Calvo Serraller – Zugaza, 2006, p. 1066; Rodríguez Paz, 2013 a, p. 1479-1480; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 327-328, cat. 199 (repr.); Díez – Martínez Plaza – Gutiérrez Márquez, 2015, p. 188 (repr.)

OBSERVACIONES

Estuvo depositado en Vilanova i la Geltrú, Barcelona, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, R. O. 19-3-1886; devuelto al Museo del Prado, O. M. 3-2-1981.

En 1847 la reina Isabel II encarga a José de Madrazo, entonces director del Real Museo, el cometido de realizar una Serie Cronológica de los Reyes de España desde las antiguas dinastías medievales hasta los últimos Borbones. El proyecto participa de la moda decimonónica de las grandes galerías de personajes ilustres, no exenta en este caso de cierta intencionalidad legitimadora sobre los derechos dinásticos de la reina. Su realización se alargó durante varios años y contó con la participación de numerosos artistas, en su mayor parte vinculados directamente al círculo de los Madrazo, de quienes recibían el encargo directo. Es el caso de Fierros, a quien se le encomienda el retrato de Alfonso V de León el 20 de abril de 1851¹. El Museo del Prado sugiere su datación dos años después de esta fecha, en torno a 1853.

El pintor sigue el esquema habitual en otros retratos de la Serie, presentando al rey de cuerpo entero, de pie y en primer plano, ocupando casi toda la altura del lienzo, pero sin alcanzar la monumentalidad del boceto (DF0017). Lo sitúa en un interior palaciego definido por una pilastra con decoración geométrica a la izquierda y una pared de fondo con diversos elementos alusivos

a su condición regia entre los que destaca el escudo del Reino de León. Bajo éste se sitúa el sillón del trono, con respaldo dorado y asiento de terciopelo azul, también modificado sobre el boceto. El suelo se configura con juegos de figuras octogonales de apariencia marmórea. En la parte inferior del lienzo se dispone una franja a modo de cartela que contiene el nombre del monarca y el año de su fallecimiento.

El rey se dispone en actitud erguida y rígida, alejada del dinamismo que otros artistas acertaron a dar a sus encargos. Se representa como un hombre joven, de rostro barbado y larga cabellera ondulada sobre los hombros. Viste un amplio manto rojizo con bordes dorados que, abierto en su parte derecha, deja ver la túnica ocre de manga larga que luce ceñida a la cintura y cayendo hasta los pies. Su mano derecha cae paralela al cuerpo mientras la izquierda sujeta la empuñadura de la espada apoyada en el suelo al tiempo que sostiene un pergamino enrollado. Ciñe la corona sobre la frente y vuelve la cabeza hacia la izquierda mirando a un punto lejano.

Desconocemos las fuentes que Fierros pudo manejar para la realización de este encargo. En cualquier caso, sigue los clichés habituales para la representación de monarcas medievales tanto en la descripción de la fisonomía como en los elementos accesorios, en un retrato que, aun considerado como tal, debe más a la invención del artista que a la fidelidad a un modelo natural. El estilo académico de la obra releva la naturaleza áulica del encargo y demuestra el correcto dominio técnico del artista, aun sin alcanzar con él un resultado notable ni en el conjunto de su producción ni en el de la galería para la que fue realizado.

Alfonso V de León, llamado *el Noble* o *el de los Buenos Fueros* (c. 994 - Viseu, 1028) fue rey de León desde 999 hasta su muerte. Hijo y heredero de Bermudo II, debido a su corta edad no se hizo cargo del gobierno del reino hasta 1008. Desde entonces impulsó una renovación de la administración con la promulgación del Fuero de León en 1017. De su primer matrimonio con Elvira Menéndez nacería su sucesor, Bermudo III, rey de León entre 1028 y 1037. Tras su fallecimiento en la villa portuguesa de Viseu, sus restos fueron trasladados a León y sepultados en el Panteón de Reyes de San Isidoro.

¹“En virtud de la autorización que me concede la Rl orden de 21 de Marzo de 1847, he tenido por conveniente encargar a V. haga el retrato del Rey de León D. Alonso V., avistándose V. con el conserje de este Rl Establecimiento para que le manifieste las dimensiones de que ha constar el indicado retrato y abonándole dos mil reales de vellón por su ejecución”. Minuta de oficio de José de Madrazo, Director del Real Museo de Pintura y Escultura, a Dionisio Fierros por la que encarga un retrato de Alonso V, Rey de León, para la Serie Cronológica de los Reyes de España, Madrid, 30-4-1851. Madrid, Archivo del Museo Nacional del Prado, Caja: 352 / Legajo: 18.06 / N° Exp: 16 / N° Doc: 4.

DF0019

RETRATO DE SEÑORA

c. 1850-1860

Óleo sobre lienzo, 66 x 54 cm.

Firmado: “Dionº. Fierros” (lat. der.) y “Dº. Fierros” (lat. izq.)

Gijón, Museo Casa Natal de Jovellanos (nº inv. 0031)

PROCEDENCIA

Adquirido por los señores Lledó-Suárez para donarlo al Museo, donde ingresa en 1974.

EXPOSICIONES

Gijón, 1978

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1974, p. 7 (repr.), 10; *Exposición de Maestros Asturianos*, 1978, s.p., nº 7; *Museo de Gijón...*, 1978, p. 47 (repr.); López Vázquez, 1993, p. 167; Monterroso, 1998, p. 32; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 301, cat. 178 (repr.)

Retrato de dama en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo, situada la figura de frente ante un fondo de celaje. Sigue la tipología de retrato de busto con manos, de mayor carácter que el busto sencillo, poco frecuente en la obra de Fierros pero habitual en la retratística romántica. Es una mujer joven, con rostro de facciones redondeadas que mira al espectador con expresión melancólica. Los cabellos, castaños y ondulados, se peinan con raya a un lado y se recogen en la parte posterior dejando el rostro despejado. Viste elegantemente traje de raso azul con cuello y puños de encaje. Se cubre con un manto negro que cruza sobre el pecho con la mano derecha enfundada en un guante azul añil. Como elementos de joyería



vemos una pulsera dorada, un broche en el cuello y unos discretos pendientes. El detalle ornamental lo pone el clavel rojo prendido en el pelo, cliché habitual en el retrato femenino romántico que subraya la coquetería de la modelo.

La obra se enmarca plenamente en el estilo de Fierros en torno a 1855, muy ligado a las enseñanzas de Madrazo y al purismo académico imperante en estos años. El dibujo cuidado, el modelado preciso y la delicadeza en la descripción de un rostro que se ajusta a los cánones de belleza femenina del momento -semejante al que el pintor ensaya en diversas cabezas de estudio- denuncian su adscripción a esa etapa. La aparente impericia en la representación del ojo izquierdo es en realidad producto de un ataque perpetrado por un visitante del Museo en octubre de 1987.

DF0020

JOSÉ VARELA DE MONTES

1855

Óleo sobre lienzo, 105,5 x 84 cm.

Firmado y fechado: "D^o. FIERROS / 1855." (lat. der.)A Coruña, Museo de Belas Artes (N^o. inv. 3140)

PROCEDENCIA

José Varela de Montes; heredado por su hija Josefa Varela Sáenz (Ourense); legado testametariamente por el viudo de esta, José Peña Gavilán, al Museo de Bellas Artes de A Coruña el 20-3-1962.

INSCRIPCIONES

"3140" (áng. inf. der.)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 244; Fierros, 1894 a, s.p.; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Suárez, 1936, p. 390; Otero Pedrayo, 1952, s.p.; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VI, n^o 3; Villa Pastur, 1973 a, p. 94, 136 (repr.); Román, 1984-1986, p. 127; Carro, 1987, p. 685, 692 (repr.); Arbués, 1990, p. 4062; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Vila Jato, 1996, p. 121; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334, 338; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 34-36, cat. 6 (repr.); García Iglesias, 2016, p. 202.

Fechado en 1855, el lienzo figura entre los primeros encargos de Fierros tras su llegada a la capital gallega. Para un cometido de cierta dignidad, el pintor se decanta aquí por la tipología de retrato de aparato, modalidad de origen barroco propia de la retratística aristocrática que en el siglo XIX se populariza también entre la burguesía como signo de ostentación. Muestra al personaje casi de cuerpo entero y en posición terciada hacia la izquierda, sentado en un sillón de madera torneada con respaldo tapizado y apoyando su brazo izquierdo en una mesa sobre la que se dispone un libro. El motivo de la mesa con el libro ya era identificativo de los retratos de aparato barrocos, aunque en el XIX se modifica su ubicación trasladándolo del último al primer término. El espacio se cierra con un muro de fondo muy cercano al primer plano, un recurso que Fierros hereda de Madrazo



para componer un escenario reducido y angosto, y que en este caso se complementa con el cortinaje de la izquierda que abre la sala a otra estancia contigua. De este modo, vemos como el espacio se crea a través de los elementos accesorios del mobiliario, iluminados por un foco exterior desde el ángulo superior izquierdo, y sobre los que a continuación se inserta la figura del retratado. Éste mira directamente al espectador, aunque manteniendo la cabeza ladeada en la misma posición que el resto del cuerpo como recurso para subrayar la tridimensionalidad del modelado. Presenta un rostro de facciones marcadas, con los ojos y las mejillas ligeramente hundidos, y las arrugas propias de sus casi 60 años. Luce cabello castaño peinado con raya a la derecha formando ondulaciones en la parte de las sienes, y largas patillas blancas. Su indumentaria es la propia de un caballero de mediados del XIX, con traje de chaqueta y chaleco negros, camisa blanca con botones y gemelos dorados, y corbata de lazo. Bajo la chaqueta abierta asoma la banda de la Orden de Isabel la Católica y leontina prendida en uno de los botones del chaleco. En la solapa izquierda de la chaqueta destacan sus condecoraciones: la de la Orden de Carlos III¹, la del Mérito Sobresaliente en Medicina y la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica.

¹ Esta distinción le fue concedida en 1844. Cárdenas, 1996, p. 233.

La obra ejemplifica a la perfección el fuerte influjo del estilo de Madrazo que Fierros trata de emular durante su etapa de aprendizaje junto a él y que mantiene casi inalterable en los años de su primera estancia en Santiago. El modelado del rostro con una fuerte oposición de zonas en luz y zonas en sombra es el propio de los retratos de aquel en ese mismo momento. Sin embargo, ya se advierte la intención de dar más naturalidad al tratamiento del rostro con el gusto por la captación de los detalles: nótese las pequeñas zonas de penumbra que se corresponden con las arrugas o las marcas de expresión. En este sentido, el interés por ahondar en la plasmación del carácter del retratado junto con la veracidad de sus rasgos físicos hace que Fierros eche mano de viejas recetas como la de aplicar una ligera pincelada blanca a las pupilas para dar vivacidad a la mirada y resaltar la comisura de los labios para insinuar una leve sonrisa. El efecto naturalista se lleva no sólo al rostro sino también al resto de elementos que lo circundan; así se aprecia en el diferente tratamiento que en función de la luz reciben los cabellos, las telas o las joyas, con un creciente interés por los brillos y la plasmación de las calidades táctiles que se irá incrementando en la producción futura del artista. El empleo del color, a pesar de verse bastante limitado por la iluminación casi tenebrista de una escena en la que prevalecen los negros y pardos, deja espacio para la aparición de sutiles notas cromáticas en los galones y en parte del mobiliario, contribuyendo de este modo a un mayor enriquecimiento de la composición.

Se aprecia todavía un fuerte sometimiento del color a la línea, con contornos muy amarrados incluso en las zonas de sombra, aunque otorgando mayor libertad y soltura a la pincelada en el último término. La ya mencionada postura de tres cuartos del retratado, así como la estudiada colocación de las manos potenciando la sensación espacial en primer término, remiten de nuevo a herencias de Madrazo reutilizadas por Fierros.

Otro retrato de Varela de Montes, réplica de este en formato de busto, fue pintado por Fierros poco después de la muerte del modelo, por encargo de la Universidad de Santiago (DF0125).

José Varela de Montes fue un eminente médico gallego nacido en Santiago de Compostela en 1796, ciudad en la que falleció en 1868. Tras su formación en Madrid, ejerció como catedrático de fisiología en la Universidad compostelana y como decano de la facultad de Medicina, cargos que compaginó con su trabajo en el Hospital Clínico de la ciudad. Desde estos puestos contribuyó a la modernización de los estudios de medicina con diversos escritos entre los que destaca *Ensayo de Antropología ósea, Historia Fisiológica del hombre en su relación con las ciencias sociales y especialmente con la patología y la higiene* (1844-1845). Dirigió la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Santiago entre 1861 y 1866 y fue miembro de varias academias e instituciones científicas nacionales y extranjeras. Fue distinguido como Caballero de las Órdenes de Isabel la Católica y de Carlos III.

DF0021

JUANA MARÍA DE LA ASUNCIÓN PÉREZ DE
DEZA Y PINAL

1855

Óleo sobre lienzo, 68 x 58,5 cm.

Firmado y fechado: "Fierros 1855" (lat. der.)

Colección de Arte Afundación (nº. inv. 1172)

PROCEDENCIA

Colección Caixavigo, Colección Caixa Ourense y Colección Caixa Pontevedra; Colección Caixaanova; Colección Novacaixagalicia

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 38-39, cat. 8 (repr.)

En un lienzo cuadrangular que inscribe un óvalo se muestra el retrato de una dama desconocida, representada de busto ante un fondo de paisaje y ligeramente terciada hacia la derecha. Es una mujer joven, de grandes ojos oscuros que miran directamente al espectador con expresión afectuosa. Sus cabellos negros se peinan con raya al medio en un moño que deja al descubierto la mitad inferior de las orejas adornadas con pendientes dorados. Viste traje de raso negro con botonadura azul y cuello de puntilla blanca cerrado con un gran broche, y se cubre con una mantilla negra que, prendida con un clavel rojo junto a la oreja derecha, cae sobre los hombros y



Arturo Fernández Cersa: *Juana María de la Asunción Pérez de Deza y Pinal*, último cuarto del siglo XIX. Óleo sobre lienzo, 67,5 x 56 cm. A Coruña, Casa Museo Pardo Bazán. Repr. desde Santiso, 2008, p. 108.



se cierra sobre el pecho con su mano derecha, tocada con guante y oculta en parte por el borde inferior del lienzo.

Realizada poco después de la llegada de Fierros a Santiago, la obra resume las enseñanzas que heredó de Madrazo durante varios años de tutela. El estilo purista del maestro se aprevia en la gran importancia concedida al dibujo, con contornos bien definidos y una gran limpieza de modelado, que sigue la corriente del academicismo romántico derivado de Ingres. A este dibujo minucioso se somete una paleta restringida, aplicada con una pincelada muy fina y cuidada que gusta de la representación fiel de los detalles en la tanto en el rostro como en el atuendo. Se hace evidente en el caso de las telas y joyas, donde este detallismo se acompaña de un interés por la captación de brillos y reflejos como recurso para potenciar la sensación de realismo a través de la diferenciación de las calidades táctiles de los objetos. Por su parte, tanto la riqueza de la vestimenta, como el formato de busto amplio que incluye la mano de la modelo son cuestiones que aportan dignidad al retrato y que subrayan la caracterización del personaje. El centro de atención principal recae en el rostro, dotado de una expresividad un tanto arquetípica conseguida con los clásicos clichés de remarcar la comisura de los labios, humedecer la mirada y potenciar las carnaciones rosáceas para intensificar su vivacidad.

La identificación de la retratada ha sido posible a través del hallazgo de una copia de autor anónimo propiedad de la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán que reconoce en ella a Juana María de la Asunción Pérez de Deza y Pinal¹. Perteneciente a una destacada familia de la parroquia de Corneda (O Irixo, Ourense), casó en 1835 con Pedro Antonio Quiroga y de la Maza. El segundo hijo del matrimonio, José Quiroga y Pérez de Deza, se convertiría en esposo de la escritora Emilia Pardo Bazán. Sabemos también de su participación en actividades de caridad habituales entre las damas de posición acomodada: en 1856 era presidenta de la Asociación de Señoras de

¹ Santiso, 2008, p. 109.

Beneficencia de Santiago, fundada el año anterior. En esa fecha remite a Fierros una carta agradeciendo “con el mayor aprecio el precioso cuadro original pintado al óleo que V. ha tenido la caridad de destinar a los acogidos de la Casa Hospicio”².

La copia, posiblemente obra del pintor Arturo Fernández Cersa, es fiel al original, aunque de menor calidad y con una mayor potenciación de los efectos pictóricos. Modifica algunos detalles en los complementos del atuendo, así como en el fondo que adquiere tonalidades crepusculares.

² Carta de María Asunción Pérez de Deza a Dionisio Fierros, Santiago de Compostela, 2-7-1856. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

DF0022

RETRATO DE CABALLERO DE UNIFORME. ¿PEDRO ANTONIO QUIROGA DE LA MAZA?

1855

Óleo sobre lienzo, 67,8 x 60,2 cm.

Firmado y fechado: “Dº. Fierros. / 1855.” (lat. der.)

Colección de Arte Afundación (nº. inv. 1175)

PROCEDENCIA

Colección Caixavigo, Colección Caixa Ourense y Colección Caixa Pontevedra; Colección Caixanova; Colección Novacaixagalicia

BIBLIOGRAFÍA

García Iglesias, 2012, p. 11 (repr. lám. 2); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 37, cat. 7 (repr.)

Retrato masculino de busto sobre fondo neutro en formato ovalado. Viste traje militar de gala con caponas en los hombros y cordón dorado sobre el pecho que nos indica su rango de ayudante de campo. Peina cabello castaño que complementa con largas patillas, bigote y perilla, y mira al frente desde una posición ligeramente terciada.

Fierros recurre al modelado habitual en estos años, yuxtaponiendo zonas fuertemente iluminadas a otras en penumbra, aunque se aprecia cierta intención de crear una transición más gradual entre ambas partes a través de las medias sombras. El uso de la luz con intención naturalista potencia la captación de



las calidades de los objetos con un tratamiento más pictórico, algo que se hace especialmente notable en los brillos dorados de los galones. De cualquier modo, el sometimiento del color a la línea es evidente, con contornos fuertemente definidos que denotan la gran influencia de Madrazo durante la primera etapa artística de Fierros.

A través de la identificación del retrato de María Asunción Pérez de Deza (DF0021), consideramos probable que éste sea el retrato de su esposo, Pedro Antonio Quiroga y de la Maza. El retrato masculino que forma pareja con la copia de aquél, obra indiscutible del



Arturo Fernández Cersa: *Pedro Antonio Quiroga de la Maza con uniforme de maestrante de Ronda*, último cuarto del siglo XIX. Óleo sobre lienzo, 67 x 56 cm. A Coruña, Casa Museo Pardo Bazán. Repr. desde Santiso, 2008, p. 106.

mismo autor y con similares características formales, muestra un estrecho parecido con éste. El modelo viste uniforme semejante, y el aspecto de su rostro responde a la moda masculina propia de la década de 1850. Aun así, no guarda un parecido tan evidente como para que podamos confirmar esta identificación.

DF0023

MARÍA BERDIALES

1855

Óleo sobre lienzo, 103,5 x 72,5 cm.

Firmado y fechado: "FIERROS / 1855" (lat. der.)

Colección Gamallo Fierros, depósito en Gijón, Museo Casa Natal de Jovellanos (nº inv. 1995/001) desde marzo de 1995

PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte, 1974; comprado por Dionisio Gamallo Fierros

EXPOSICIONES

Soto de Luiña, 1992, Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del pintor Dionisio Fierros, 1992, s.p., nº 29 (repr.); Vázquez Xil, 1994, p. 143; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luear...*, 1994-1995, s.p., nº 1; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 330, 334, 337 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 40-41, cat. 9 (repr.)

Observaciones

Subastado en Madrid, sala Marino, en mayo de 1974. Adquirido por Dionisio Gamallo Fierros con remate de 65000 pesetas.

Estamos aquí ante una buena muestra de la adaptación de la tipología tradicional de retrato de aparato aristocrático a los gustos de la naciente burguesía que empieza a triunfar en la sociedad española de mediados de siglo. María Berdiales fue la esposa del compostelano Manuel Núñez Espinosa, indiano



vinculado a la banca y a la construcción, y benefactor de la ciudad de Vigo adonde había llegado contratado para derribar las murallas de la ciudad. Su caso es ejemplo de la nueva clase burguesa que alcanza una destacada posición económica vinculada a actividades comerciales e industriales, y que, en su afán de legitimación social, imita costumbres asociadas a la aristocracia como signo de distinción entre las que se encuentra la adquisición de obras de arte y el interés por perpetuar su imagen en retratos de gran empaque.

Así, la dama se retrata en un interior doméstico de gran riqueza, definido por una pared de fondo y un cortinaje recogido en el lado

izquierdo. En posición terciada y encuadrada a la altura de las rodillas, se sienta en un elegante sillón de brazos, elemento que refuerza la dignidad del retrato. La vestimenta subraya el estatus de clase que se quiere transmitir, al escoger un ampuloso vestido negro, con falda de gran vuelo y entallado en la cintura; su estilo, si bien no sigue los cánones sensuualistas que en aquel momento propugnaban unos criterios de moda femenina donde eran habituales cortes más exuberantes que dejaban al descubierto los hombros y parte del brazo, sí se adapta a un gusto más recatado que opta por un estilo sobrio, deudor en parte de la moda de la década anterior en el empleo de manga larga con puño de encaje y cuello en pico bajo el que asoma la blusa blanca cerrada con un discreto prendedor. El peinado es igualmente sencillo, recogiendo el cabello castaño pegado a las sienes y con raya al medio. El rostro, rollizo y rubicundo, en el que destacan las carnaciones rosáceas en las mejillas y el mentón, mira al espectador con expresión serena y distante, convertida casi en cliché de esta tipología de retrato. Por su par-

te, la disposición de las manos, muy cuidada, es la habitual en estos casos, para ayudar a definir una composición sosegada, elegante y cerrada sobre sí misma: la izquierda apoyada en el brazo del sillón y la derecha sobre el regazo sosteniendo un pañuelo de encaje blanco. Como elementos de joyería, además del citado prendedor, se aprecian los pendientes dorados y tres sortijas.

Obra de cierto empeño, en la que Fierros muestra su buen dominio técnico en el tratamiento de las formas y las calidades táctiles, revela algunos detalles en los que el artista no logra un resultado de igual calidad al de otros retratos análogos de la misma época. En este sentido, véase la falta de volumen en el tratamiento del rostro, especialmente en el lateral donde el efecto lamido del cabello y el modelado en sombra de la oreja y el pendiente no consiguen transmitir la sensación de naturalismo que se busca. Aun así, se trata de un retrato de una calidad nada desdeñable en el que están presentes los principales rasgos de estilo de esta etapa del pintor.

DF0024

RETRATO DE CABALLERO CON LA CRUZ DE LA ORDEN DE SANTIAGO

1856

Óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm.

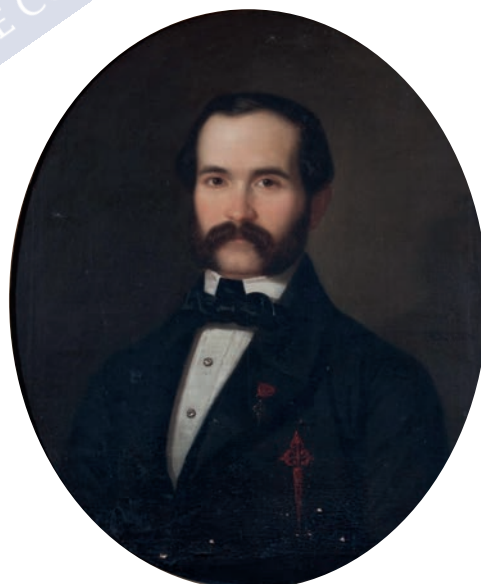
Firmado y fechado: "FIERROS. 1856." (lat. der.)

Vigo (Pontevedra), Museo da Cidade "Quiñones de León" (nº. inv. 244)

BIBLIOGRAFÍA

Pazo-Museo Municipal..., 1967 (repr. como *don José Elduayen y Gorriti, primer Marqués del Pazo de la Merced*); Pablos, 1978, p. 56; Pablos – Ilarri Junquera, 1995, p. 129; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 331, 332 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 42, cat. 10 (repr.).

Retrato de caballero sin identificar, de busto ante fondo neutro. Viste elegantemente chaqueta oscura, camisa blanca con botones dorados, y corbata de lazo anudada al cuello. Sobre la chaqueta ostenta la cruz de la Orden de Santiago, insignia que se repite en el pe-



queño broche que cuelga de la solapa, y que denuncia el estatus del retratado. Se peina a la moda del momento y luce espeso bigote y barba dejando al descubierto el mentón. Se dispone un poco ladeado mientras vuelve la

cabeza para mirar directamente al espectador. Realizada durante la primera estancia de Fierros en Santiago, la obra ejemplifica su plena asimilación del estilo retratístico de Federico de Madrazo. Así se aprecia en la importancia concedida al dibujo como base de la composición, bien definido incluso en zonas de sombra; en el interés por la plasmación de las calidades táctiles de los objetos a través de brillos y reflejos en telas, joyas y cabellos; o

en el empleo de un modelado que contrapone una parte del rostro iluminada a otra ensombrecida, tan habitual en Madrazo, aunque con un tratamiento más tosco de los elementos en penumbra en el caso de Fierros.

Durante un tiempo se ha querido identificar al retratado con José Elduayen y Gorriti, primer marqués del Pazo de la Merced, hipótesis actualmente descartada.

DF0025

RETRATO DE DAMA

1856

Óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm.

Firmado y fechado: "FIERROS. / 1856." (lat. der.)

Vigo (Pontevedra), Museo da Cidade "Quiñones de León" (nº. inv. 243)

BIBLIOGRAFÍA

Pazo-Museo Municipal..., 1967 (repr. como *Doña María del Carmen Martínez Montenegro, IX Marquesa de Valladares*); Pablos, 1978, p. 56; Colmeiro, 1981, p. 24 (repr.); Pablos – Ilarri Junquera, 1995, p. 129 (repr. fig. 257); Rodríguez Paz, 2012 d, p. 326 (repr.), 331; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 43-44, cat. 11 (repr.).

Forma pareja con el retrato de caballero con la cruz de la Orden de Santiago (DF0024), también en el Museo Quiñones de León. Sigue el mismo esquema de retrato de busto ante fondo oscuro, dispuesta la figura en posición frontal y mirando directamente al espectador. Realizado sin duda durante la primera estancia del pintor en Santiago, representa a una mujer de mediana edad elegantemente vestida con un traje que sigue las pautas de la moda propia de los años centrales del siglo XIX: en color negro y turquesa, presenta una serie de volantes sobre el pecho y amplio escote de encaje blanco que deja al descubierto los hombros. El cabello, oscuro y ondulado, se peina con raya al medio y se recoge en dos casquetes sobre las orejas, dejando a la vista los pendientes. Completa el tocado un gran lazo de encaje prendido en la nuca, además del collar y el broche sobre el pecho. La gran riqueza del atuendo debemos valorarla, al igual que en otros retratos semejantes, como



elemento diferenciador de un estatus social elevado que pone de manifiesto las pretensiones de la retratada.

Al mismo tiempo, el artista se preocupa por destacar la feminidad de la modelo desde un tratamiento formal que equilibre el afán verista del retrato con cierto grado de idealización propios del purismo romántico que aprende de Madrazo. Así, sin renunciar a la representación de rasgos menos agraciados como los pliegues de la piel en el cuello y bajo los ojos, emplea una pincelada compacta que le permite plasmar la blancura de la piel y la morbidez de las carnaciones, en contraste con la factura más esquematizada en telas y joyas, recurso ya empleado por Madrazo y que Fierros potenciará hasta un resultado más abocetado de los elementos decorativos, en los que busca captar los efectos de brillos y reflejos. Por otra parte, el tono blanqueci-

no de la piel, bañada por un foco que incide desde la izquierda, destaca sobre el fondo oscuro generando un resultado de elegante sobriedad inherente a los retratos del XIX.

DF0026

RETRATO DE CABALLERO¹

1856

Óleo sobre lienzo, 67 x 56 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1856" (lat. der.)

Vedra (A Coruña), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 45, cat. 12 (repr.)

El retrato representa, en formato de busto, a un hombre de mediana edad, en posición frontal, ante fondo neutro, y mirando directamente al espectador. Viste chaqueta, chaleco, corbata de lazo y camisa blanca. Se peina a la moda de mediados de siglo, con raya a un lado, y luce espesa barba bajo la mandíbula que continúa en las patillas, dejando el resto del rostro despejado.

La obra hace gala de una elegante sobriedad, propia del retrato burgués del momento. Sigue fielmente el estilo académico de Madrazo, con un dibujo minucioso como base de la composición que busca el mayor realismo en la descripción fiel de la fisonomía del modelo. El color, limitada a una reducida gama de tonos negros, grises y ocre, se somete a una línea muy amarrada, sin apenas concesiones a la libertad cromática. Por su parte, la luz sigue el esquema habitual, con un foco frío que modela el rostro oponiendo una zona iluminada a otra ensombrecida, y que hace destacar volumétricamente la figura proyectando su sombra sobre el fondo neutro. El rostro destaca como parte esencial de la composición, con un tratamiento naturalista tanto en las facciones como en la expresividad, consiguiendo un notable grado de profundización psicológica que demuestra la destreza de Fierros en su oficio de retratista.

Según la documentación del archivo familiar de los propietarios del cuadro, se trata de uno

La identidad de la modelo, identificada durante un tiempo como María del Carmen Martínez Montenegro, IX marquesa de Valladares, nos es desconocida.



de los dos retratos que conservaban en su antigua casa de la rúa da Caldeirería, en Santiago de Compostela, y que identifican con el cirujano Francisco Simón Araújo, o con el doctor en derecho José Fernández Gómez-Araújo.

¹ Obra inédita

DF0027

GREGORIO LÓPEZ DE LEIS¹

1856

Óleo sobre lienzo, 67 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1856" (lat. der.)

Villaviciosa de Odón (Madrid), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 46, cat. 13 (repr.)

Retrato de busto ante fondo neutro, en formato oval. El modelo, un caballero de mediana edad, con cabello oscuro peinado hacia un lado, patillas entrecanas y rostro amable, mira al frente esbozando una sonrisa. Viste chaqueta y chaleco oscuros, camisa blanca y corbata de lazo anudada al cuello, según la moda de mediados del XIX.

Es uno de los muchos retratos que Fierros pintó durante su primera estancia en Santiago de Compostela, entre 1855 y 1858.

¹ Obra inédita

DF00028

MARÍA TERESA ULLOA DE LEIS¹

c. 1856

Óleo sobre lienzo, 63 x 52 cm.

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 311, cat. 186 (repr.)

Dama compostelana, esposa de Gregorio López de Leis, también retratado por Fierros (DF0027). Se muestra en el habitual formato de busto, en posición terciada ante fondo neutro y con el rostro vuelto hacia al frente. Es una mujer aún joven pero con rasgos de cierta edad que se aprecian en las mejillas o en el cuello, de una tez muy morena. Su cabello oscuro se recoge en un moño y definiendo un perfil ovalado que enmarca el rostro. La mirada lánguida y de expresión ausente, alejada de la vitalidad de otros retratos del autor, hace pensar que este no contase con la presencia de la modelo durante la realización del cuadro. La vestimenta es sobria, propia de una mujer burguesa de mediados de siglo: traje de raso

¹ Obra inédita



negro con cuello de encaje blanco que el pintor aborda con sumo detallismo, prendido con un broche a juego con los pendientes.

El cuadro pertenece sin duda a la primera etapa compostelana de Fierros (1855-1859), pudiendo datarse quizá con más precisión en 1856 si lo vinculamos al retrato de su esposo, fechado en ese mismo año.

DF0029

MELITÓN DE CUENCA Y SAN JUAN

1856

Óleo sobre lienzo, 67 x 56 cm.

Firmado y fechado: "Dionisio Fierros / 1856" (lat. der.)

Monforte de Lemos (Lugo), Pazo de Tor

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Sres. de Cuenca, 1966; pasó al Pazo de Tor al ser heredado por Dña. M^a Paz Taboada de Andrés y Zúñiga

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 104; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 47, cat. 14 (repr.).

Retrato de caballero en formato oval, dispuesta la figura de busto ligeramente terciada ante un fondo neutro sobre el que proyecta su sombra. Dirige su mirada al frente, con la vista puesta en el espectador. Es un hombre de mediana edad, de rostro delgado, ojos ma-



rrones y labios finos que esbozan una sonrisa. Luce cabello negro peinado hacia atrás, con largas y espesas patillas hasta las mejillas. Viste chaqueta y chaleco oscuros, camisa blanca y corbata de lazo.

DF0030

RAMÓN MARÍA BERMÚDEZ DE MANDIÁ Y ACEVEDO¹

1856

Óleo sobre lienzo, 67 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "FIERROS. / 1856." (lat. der.)

Ferrol (A Coruña), Pazo do Monte

Nacido en Sevilla, es hijo de Pedro María Bermúdez de Mandiá y Ribadeneira y de María del Carmen de Acevedo y Bermúdez de Mandiá. Hereda por vía paterna el mayorazgo que incluía el pazo do Monte y el pazo de la Merced o casa Bermúdez de Ferrol, además del pazo de la rúa Nova de Santiago —que anteriormente albergó el Colegio de los irlandeses²—, el de Vilardefrancos, de Ramirás y el de Preguecido. La construcción de los tres primeros se debe a José María Bermúdez de Mandiá y Pardiñas-Vilardefrancos, abuelo del retratado, señor jurisdiccional de Xuvia, Caranza y Santa Icí de Trasancos. Con todo, a la muerte de Bermúdez de Mandiá y Acevedo, acaecida no después de 1878, el mayo-



razgo fue dividido entre sus herederos. Casó con su prima hermana María del Carmen Fernández de la Puente y Acevedo, también retratada por Fierros (DF0031), con quien tuvo tres hijos. Con el temprano fallecimiento de su esposa en 1863 abrazó la carrera eclesiástica, ocupando el cargo de capellán de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, de la que ya era miembro. De hecho, Fierros lo retrata aquí vistiendo traje de maestrante, elemento

¹ Obra inédita

² Cortés, 2016.

indicativo de su linaje hidalgo. Su apariencia es la de un hombre de mediana edad, de tez clara, ojos oscuros y cabellos castaños peinados hacia un lado dejando la frente despejada. El bigote espeso y la pequeña perilla bajo el labio inferior siguen la moda propia de mediados del XIX. Se muestra en posición fron-

tal, levemente ladeado hacia la izquierda, con actitud erguida y mirando al espectador. El fondo neutro de tonalidad parduzca contrapone el juego lumínico de oposición luz-sombra del modelado del rostro, reforzando la ilusión de profundidad.

DF0031

MARÍA DEL CARMEN FERNÁNDEZ DE LA FUENTE Y ACEVEDO¹

1856

Óleo sobre lienzo, 67 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "FIERROS. / 1856." (lat. der.)

Ferrol (A Coruña), Pazo do Monte

Dispuesta ante un fondo neutro y enmarcada por un óvalo, la retratada se muestra de busto, en posición frontal ligeramente ladeada hacia la derecha y dirigiendo la mirada al espectador. Es una mujer joven, de grandes ojos oscuros, labios carnosos y tez clara. El perfil ovalado del rostro se acentúa con el peinado de bandós ahuecados sobre las orejas y raya al medio que alisa la cabellera negra. Su estatus acomodado se aprecia además en la riqueza del atuendo: un traje de raso morado y motivos vegetales en negro que sigue la moda propia de los años centrales del siglo en el empleo de un talle ajustado y un amplísimo escote con encaje que deja al descubierto los hombros. Sobre los brazos, casi imperceptible en la zona inferior del lienzo, aprecia un echarpe de tonos pardos y grisáceos. Por su parte, el vistoso tocado de flores y plumas contribuye a subrayar la elegancia de la vestimenta, como también ocurre con los elementos de joyería: pendientes, gargantilla y



broches sobre el traje. El artista echa mano de su dominio del lenguaje purista aprendido de Madrazo para presentar una imagen de distinguida belleza que recalque la condición de nobleza de la efigiada, aun dentro de la sencillez que impone la tipología de retrato de busto. La dama es María del Carmen Fernández de la Fuente y Acevedo. El retrato forma pareja con el de su esposo, Ramón María Bermúdez de Mandiá y Acevedo (DF0030), con quien tuvo tres hijos: José María (1849-1905), Mercedes (1851-1915) y Elena Bermúdez Fernández de la Fuente (1855-1915). Falleció a edad temprana en 1863.

¹ Obra inédita

DF0032

EL ARZOBISPO MIGUEL GARCÍA CUESTA

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 50 x 39 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IX, nº 11 (cat. como *Arzobispo*); Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 305-306, cat. 182 (repr.).

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Durán de Madrid el 20-10-2007 con precio de salida de 3000 €. No vendido.

Citado de manera genérica como *Arzobispo* en la exposición antológica de 1973, y como *Obispo* en el catálogo de la casa de subastas que lo puso a la venta, el análisis de los rasgos del efigiado han permitido identificar el cuadro como retrato de Miguel García Cuesta: el gran parecido físico que guarda con otros retratos pintados por Fierros con posterioridad parece corroborarlo. Tal atribución se confirma al comprobar su filiación con otro retrato del prelado que lo representa como obispo de Jaca¹, sede que este ocupó entre 1848 y 1851, inmediatamente antes de su llegada a Santiago. Fierros sin duda hubo de pintar su cuadro en esta ciudad, durante los años de su primera estancia, 1855-1858, lo que vendría a desestimar la datación propuesta por la sala de subastas que puso el cuadro a la venta y que lo fechaba hacia 1850. Se trataría así del primero de una larga lista de retratos que haría del eclesiástico. El pintor, que pudo haber conocido aquel retrato por medio de otra reproducción, muestra a García Cuesta en idéntica pose, sentado en un sillón de brazos, volviendo el rostro hacia la derecha y ladeando ligeramente el cuerpo en dirección opuesta, al tiempo que con su mano izquierda sostiene un libro sobre el pecho. La fidelidad al original se advierte también en la elección del mismo encuadre a la altura de las

¹ El óleo, conservado en la galería de retratos del palacio episcopal de Jaca, lo conocemos por su reproducción en García Cortés, 2006, s.p.



rodillas, poco habitual en un lienzo de dimensiones reducidas y con el carácter íntimo que transmite la moldura oval del marco. Incluso parece reproducirse la misma falta de pericia técnica del otro cuadro, que difiere de la mejor calidad que Fierros logra en otras obras semejantes de la misma etapa. No obstante, sobre el modelo original introduce ciertas modificaciones en la imagen del eclesiástico a fin de ajustarse a su condición renovada: así, incluye la banda y la gran cruz de la Orden de Carlos III que le fue concedida en 1851, además de un gran pectoral de plata y joyas engarzadas que sustituye la sencilla cruz que lucía en el retrato de Jaca. Incluso el sillón, que en aquel caso presentaba un respaldo recto, se modifica aquí por uno de mayor elegancia, con remate apuntado y madera torneada. Nótese además que el retratado viste ropas arzobispales –muceta morada con ribetes y botonadura rojos, roquete y solideo–, lo que confirma que la obra es anterior a su nombramiento como cardenal en 1861.

Por otra parte, Fierros prescinde del fondo oscuro para incluir un paisaje que, más allá de funcionar como complemento decorativo, refuerza por medio de sus referencias la idea de dignidad arzobispal que persigue el retrato. Detrás del efigiado, una balaustrada se abre a una vista panorámica en la que se adivina el perfil de una iglesia cupulada semejante a la basílica de San Pedro de Roma. En medio tér-

mino a la izquierda, junto al sillón, se muestra parte de una enorme columna de fuste helicoidal que recuerda irremisiblemente al baldaquino de Bernini. La alusión al Vaticano en ambos elementos arquitectónicos parece obvia, y su sentido habría de entenderse como expresión de las pretensiones de García Cuesta de acceder al cardenalato desde el arzobispado de Santiago.

La obra, que pasó a los descendientes de Fierros, habría de encontrarse en su taller en el momento de su muerte. Cabría plantearse por lo tanto la finalidad de un cuadro que quizá no fuese encargado por el retratado, y que el artista pudo proyectar como forma de congraciarse



Anónimo: Miguel García Cuesta. Jaca (Huesca), galería de retratos del palacio episcopal. Reproducido desde García Cortés, 2006, s.p.

con quien representaba la máxima autoridad eclesiástica en la ciudad a la que acababa de llegar como pintor novel.

Miguel García Cuesta nació en Macotera, Salamanca. Tras su paso por el seminario y por la Universidad de Salamanca, donde estudió Filosofía y Teología, es ordenado sacerdote en 1828. Ese mismo año obtiene el doctorado en Sagrada Escritura, siendo ya catedrático de Instituciones filosóficas y de Griego en la Universidad de Salamanca. Fue también catedrático en el seminario, del que llegaría a ser rector. En 1848 fue nombrado obispo de Jaca, y en 1851 arzobispo de Santiago de Compostela, cargo en el que permanecería hasta su muerte. Ese mismo año recibió de la reina Isabel II la Cruz de la Orden de Carlos III y el nombramiento como senador vitalicio. En 1861 el Papa Pío IX lo ascendió al cardenalato. En 1869 fue diputado por Salamanca en las Cortes Constituyentes, y posteriormente fue elegido senador por la provincia de Vizcaya. Falleció en Santiago de Compostela en 1873. Barreiro Fernández lo define como “un arzobispo pastoral, defensor de los derechos de la Iglesia, pero sin entrar en permanente guerra con el gobierno liberal correspondiente, preocupado por la situación económica del clero, reformador de los malos usos que en un período tan largo de guerras y conspiraciones habían dejado su huella en el clero de su diócesis.”²

² Barreiro, 2003, p. 447.

DF0033

RETRATO DE CABALLERO ROMÁNTICO

1857

Óleo sobre lienzo, 66 x 54 cm.

Firmado y fechado: “Dº. Fierros / 1857” (lat. izq.)

Diputación Provincial de A Coruña (Nº inv. 16)

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta Dionisio Gamallo Fierros; donación de éste en 1973 como agradecimiento a la Diputación de A Coruña por haber acogido la exposición monográfica de Fierros aquel mismo año.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Pontevedra, 1997; Itinerante, 2000



BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 2; Liaño, 1975, p. 14, 65 (lám. 1); Liaño, 1976, p. 13, 14 (lám. 1); Sobrino, 1982, p. 413; López Vázquez, 1997, p. 71 (repr.), 72, 363; Ledo, 1999, p. 79 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 385 (repr.); Sobrino – Liaño, 1991, p. 161, 162 (repr.); López Vázquez, 1993, p. 166; López Vázquez, 1997, p. 280; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 52 (repr.); López Vázquez, 2000, p. 24-25; García Quirós, 2002, p. 106, 125 (repr.); Römer, 2003, 406; López Gómez, 2011, p. LIII (cit. como *Retrato de Bécquer*); Fernández Castiñeiras, 2011, p. XCIX-C; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 338; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 48-49, cat. 15 (repr.).

Retrato de caballero joven, de identidad desconocida. Se representa en formato de busto, con pose frontal ligeramente ladeada, y con la mirada fija en el espectador. Viste chaqueta negra, camisa blanca de cuello almidonado y corbata de lazo, cubriéndose con una amplia capa de paño marrón y embozo de brillo aterciopelado. La capa, característica de la tradición española, con la que el propio autor se retrataría en más de una ocasión (DF0110, DF0157 y DF0232), destaca aquí como elemento determinante de un atuendo distinguido y elegante, que en su modo de disponerse vuelta hacia atrás sobre los hombros define un encuadre envolvente para la figura. El deliberado esmero de la vestimenta se manifiesta también en el cabello, peinado con raya a un lado, un poco apelmazado y dejando caer largos mechones rizados hacia los lados, tal y como es habitual en las décadas centrales del siglo. Por su parte, el bigote de guías afiladas hacia arriba y la perilla rala acentúan el aspecto cuidado del modelo, como elementos igualmente caracterizadores. Presenta así una imagen paradigmática de la moda masculina asociada al período romántico¹, plenamente ilustrativa de una época y de una intencionalidad concreta. Como ha señalado López

Vázquez², es la imagen que habitualmente se asocia al arquetipo de artista romántico, de carácter bohemio y excéntrico, que aquí se refleja no sólo en la vestimenta sino también en la expresión del rostro que traduce una mirada petulante y seductora. De este modo, Fierros compone un retrato que, más allá de identificarse con un individuo concreto, trasciende a la categoría de arquetipo convirtiéndose en representación de toda una corriente estética y del sentir general de una época.

Por otra parte, el tratamiento formal es el habitual en esta etapa de Fierros, recogiendo las enseñanzas del purismo romántico de Madrazo. La luz diáfana, que incide en el rostro del caballero modelándolo mediante la oposición de una zona iluminada y otra ensombrecida. La línea del dibujo, firme y amarrada, define todos los contornos de los objetos, incluso en los cabellos. Tan sólo en el fondo se aprecia mayor libertad de pincelada y de color, con una paleta cromática reducida pero bien graduada para conseguir el efecto envolvente que transmita sensación de atmósfera con un celaje de nubes grisáceas que, aun siendo un cliché muy repetido en retratos del autor, funciona aquí como complemento idóneo a la imagen sugerente que parece querer transmitir.

Felipe Senén López ha querido identificar al retratado con el escritor Gustavo Adolfo Bécquer³. Sin embargo, más allá de las posibles similitudes físicas, que en definitiva responden a la referida estética común de artista romántico, no tenemos noticias de un encuentro entre Fierros y Bécquer durante estos años, encuentro que parece improbable antes del regreso de Fierros a Madrid un año después de haber realizado este retrato durante su estancia compostelana.

¹ Pena, 2008, p. 175.

² López Vázquez, 2000, p. 24.

³ López Gómez, 2011, p. LIII.

DF0034

CARMEN MOSCOSO DE ALTAMIRA

1857

Óleo sobre lienzo, 107,5 x 81,5 cm.

Firmado y fechado: "Fierros, 1857" (lat. izq.)

A Coruña, Museo de Belas Artes (n.º inv. 2946)

PROCEDENCIA

Donación de Emilia Jaspe Moscoso al Museo de Bellas Artes de A Coruña, 10-4-1960.

INSCRIPCIONES

"2946" (áng. inf. der.)

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 1858; A Coruña, 1973; Buenos Aires, 1984

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 15; Villa Pastur, 1973 a, p. 47, 54, 94, 137 (repr.); López Vázquez, 1974, p. 8 (repr.), 9; Rodríguez Manero, 1978, fig. 28 (repr.); Sobrino, 1982, p. 412; *Un siglo de pintura gallega...*, 1984, p. 38; Román, 1984-1986, p. 127; López Vázquez, 1988, p. 140 (repr.); Arbués, 1990, p. 4062; González Lafita, 1993, p. 100; López Vázquez, 1993, p. 166; Villa Pastur, 1994, p. 28, 34; López Vázquez, 1997, p. 278-279; Lema-Mouzo, 1998, p. 33 (repr.); Monterroso, 1998, p. 32; Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 374, 380 (repr.); López Vázquez, 2000, p. 25; Römer, 2003, 406; Rodríguez Paz, 2012 b, p. 284, 291 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334, 338; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 50-52, cat. 16 (repr.).

Estamos ante uno de los retratos más interesantes de todo el catálogo de Fierros, y uno de los que mejor ejemplifica los logros alcanzados durante su primera estancia en Santiago de Compostela (1855-1858). La dama, Carmen Moscoso de Altamira Márquez, pertenece a uno de los linajes más antiguos de la nobleza gallega, y quizá en consecuencia con esta condición elevada se representa en un retrato de gran empaque. Se sitúa en un interior doméstico de notable riqueza definido por una pared de fondo y un ampuloso cortinaje recogido a la derecha, sentada en un elegante sillón de brazos sobre el que reposa un mantón en aparente descuido. El cortinaje y el sillón, como elementos asociados a la tipología de retrato de aparato, aportan dignidad a la representación, al tiempo que actúan como objetos que



componen el espacio del cuadro. La dama se muestra ligeramente ladeada hacia la derecha y encuadrada a la altura de la rodilla. Viste, según la moda propia de la década de 1850, un elegante traje de amplio escote que deja desnudos los hombros, mangas anchas hasta la mitad del brazo, talle estrecho y falda de gran vuelo, todo ello con gran profusión de volantes y encajes. La exuberancia del corte del vestido, no obstante, queda minimizada por la sobriedad del negro de la tela. A los cánones estéticos del momento responde también el peinado, que recoge los cabellos oscuros con raya al medio formando dos casquetes ahuecados a ambos lados de la cabeza, dejando al descubierto la mitad inferior de las orejas que lucen discretos pendientes, y ayudando a conformar un rostro de facciones ovaladas. La mirada se dirige al espectador con expresión intensa y concentrada en la que el pintor consigue uno de sus retratos de mayor profundización psicológica. Con la espalda erguida, la dama apoya su brazo derecho en el sillón, mientras el izquierdo descansa sobre el regazo sosteniendo un pañuelo de encaje blanco, único elemento decorativo junto a las piezas de joyería (pendientes, gargantilla, pulsera y anillo) y que incide en el concepto de coquetería tan demandado según las poéticas del momento para el retrato femenino.

La obra pone de manifiesto las deudas contraídas por Fierros con el arte de Federico de Ma-

drazo, y el buen dominio técnico que alcanza al tratar de emular el estilo de su maestro. Como ha señalado López Vázquez¹, el retrato de Carmen Moscoso sería una fusión de dos de los mejores retratos de Madrazo: el de la condesa de Vilches (1853)² y el de Concepción Remisa (1856)³. Del primero tomaría la pose de la modelo sentada en un sillón que crea a priori el espacio; del segundo, el cortinaje al fondo y la actitud más distante de la dama, además de un modelado del rostro que contrapone una zona iluminada a otra en sombra y que se hace más evidente en el ejemplo de Concepción Remisa que en el de la condesa de Vilches, y que Fierros personaliza acentuando los contrastes lumínicos. Sin embargo, la referencia explícita al retrato de Concepción Remisa no resulta posible, al haber sido realizado después de la marcha de Fierros a Santiago y antes de su

regreso a Madrid. Con todo, el fuerte influjo del estilo retratístico de Madrazo es evidente en la emulación consciente que Fierros trata de llevar a cabo. Así se aprecia en muchos otros aspectos como la elegancia y distinción en la pose sin renunciar a un alto grado de introspección psicológica en la representación del rostro, el detallismo en la descripción de los objetos gracias a un dibujo muy cuidado, o el interés naturalista que lleva al pintor a distinguir con rigor las calidades táctiles de los objetos —obsérvese la diferencia entre el raso del mantón, el encaje del cuello o el pañuelo, el brillo metálico de las joyas o las carnaciones del rostro—. El hacer personal de Fierros, sin embargo, lo lleva ya en una etapa relativamente temprana de su carrera a potenciar más que su maestro el efecto pictórico de la pincelada, dando un tratamiento más esquemático a las superficies cromáticas que le permitirán una ejecución más rápida.

Con todo esto vemos una de las cotas más altas de la producción retratística de su autor, ejemplo de la introducción en Galicia del estilo de Madrazo que calará con fuerza entre la emergente clase burguesa.

¹ López Vázquez, 2000, p. 25.

² Federico de Madrazo y Kuntz: *Amalia de Llano y Dotes, condesa de Vilches*, 1853. Óleo sobre lienzo, 126 x 89 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02878).

³ Federico de Madrazo y Kuntz: *Concepción Remisa*, 1856. Óleo sobre lienzo, 117 x 90 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04473).

DF0035

JUAN NEPOMUCENO JASPE MONTOTO

1857

Óleo sobre lienzo, 106 x 83 cm.

Firmado y fechado: “Fierros 1857” (áng. inf. izq.)

A Coruña, Museo de Belas Artes (n.º inv. 2947)

PROCEDENCIA

Donación de Emilia Jaspe Moscoso al Museo de Bellas Artes de A Coruña, 10-4-1960.

INSCRIPCIONES

“2947” (áng. inf. der.)

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 1858; A Coruña, 1973; Buenos Aires, 1984

BIBLIOGRAFÍA

Suárez, 1936, p. 390; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala VIII, n.º 14; Villa Pastur, 1973 a, p. 47, 54, 94, 137 (repr.); López Vázquez, 1974, p. 9; *Un siglo de pintura gallega...*, 1984, p. 38; Román, 1984-1986, p. 127; Arbués, 1990, p. 4062; González Lafita, 1993,

p. 100; Villa Pastur, 1994, p. 28, 34; Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 113, 114, 123 (repr. fig. 2); Rodríguez Paz, 2012 b, p. 284; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334, 338; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 53-54, cat. 17 (repr.).



Realizado el mismo año que el retrato de su esposa Carmen Moscoso de Altamira (DF0034) y el de sus hijos Emilia y Antonio (DF0036), el cuadro fue pensado con toda seguridad para lucir junto a aquellos en la intimidad del hogar, tal y como era habitual en conjuntos de retratos familiares burgueses y aristocráticos. No obstante, el artista no repite el mismo esquema de retrato sedente empleado en el caso de la dama, sino que opta por presentar al modelo de pie, de algo más de medio cuerpo y en posición frontal. Se muestra ataviado como un dandi, embozado en una amplia capa vuelta hacia atrás sobre los hombros que deja asomar el cuello de la camisa y la corbata de lazo negra con alfiler de plata a juego con el prendedor de la capa. Los cabellos negros se peinan con raya al lado definiendo mechones ondulados que no ocultan las marcadas entradas de la frente. El bigote y la pequeña perilla bajo el labio inferior acentúan su aspecto bohemio.

Por otra parte, la naturalidad y franqueza con que Fierros nos quiere mostrar al retratado se hace evidente en su pose desenfadada. El mo-

delo apoya su brazo derecho sobre el sombrero -elemento caracterizador del retrato que a menudo denota poder, intelectualidad o vida bohemia-, colocado de lado con el interior vuelto hacia el espectador sobre una mesa con faldón de terciopelo rojo, al tiempo que sujeta con desdén un cigarro puro entre los dedos índice y corazón. La elegante postura de la mano, herencia evidente del estilo de Madrazo, subraya la naturalidad de una actitud despreocupada que se aleja deliberadamente de la rigidez habitual en retratos burgueses. Por su parte, la escena no se sitúa ya en la habitual ambientación doméstica, sino que se abre, por medio de un cortinaje que aquí adquiere mayor teatralidad, a un arquetípico fondo de paisaje con árboles frondosos y celaje plomizo que complementa la intención plenamente romántica de la obra al aportar mayor profundidad a la caracterización psicológica del personaje, que nos observa a través de una mirada cargada de misterio y elegante distinción, y que sitúa este retrato entre los mejores ejemplos de la producción de Fierros.

DF0036

EMILIA Y ANTONIO JASPE MOSCOSO

1857

Óleo sobre lienzo, 106 x 82 cm.

Firmado y fechado: "Fierros 1857" (lat. der., en el pasamanos de la balaustrada).

Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos (n.º inv. 0049).

PROCEDENCIA

Colección Lledó-Suárez; legado al Museo en 1987, ingresó el 26 de junio.

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 1858, n.º 2995; Gijón, 1993; Itinerante, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 47; López Vázquez, 1974, p. 9; Arbués, 1990, p. 4062; González Lafita, 1993, p. 100, 101 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 28; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 51 (repr.); García Quirós, 2000, p. 44; Barón, 2007 a, p. 22, 27; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 338; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 55-56, cat. 18 (repr.).



Se trata de uno de los retratos infantiles más tempranos en el catálogo de Fierros. Los niños son Antonio Jaspe Moscoso de Altamira y probablemente su hermana menor Emilia, hijos del matrimonio formado por Juan Jas-

pe Montoto y Carmen Moscoso de Altamira, retratados también por el artista ese mismo año en un conjunto de retratos familiares burgueses de gran empaque y calidad (DF0034 y DF0035). Antonio Jaspe fue pintor de cierto renombre formado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y bajo el magisterio de Ignacio Suárez Llanos. Completó su aprendizaje como pensionado en Roma durante dos años, y posteriormente en París. Su obra, especializada en asuntos costumbristas, se presentó a todas las exposiciones nacionales celebradas entre 1876 y 1887, fecha de su muerte¹.

Fierros compone su retrato siguiendo patrones clásicos, situando a los niños en primer término ante una balaustrada y un cortinaje a modo de telón que se abre por la derecha a un fondo de paisaje, y se adorna en la parte opuesta con un jarrón de flores. Antonio, de pie, viste traje de caza con falda escocesa y una banda de idéntica tela cruzando el pecho sobre una chaqueta negra abrochada al cuello con una borla. Ciñe a la cintura un zurrón de piel y sostiene el sombrero en la mano izquierda. A su derecha, sentada sobre un sillón que la eleva a la misma altura que su hermano, Emilia luce un atuendo más adecuado a su corta edad, una especie de vestido o camisa blanca de amplios pliegues que deja al descubierto su hombro derecho y parte de su pecho confiriéndole un aspecto más ingenuo. Mira de frente esbozando una sonrisa igual que su hermano, y posa sus manos con delicadeza acariciando un mastín negro que asoma por la izquierda y levanta su cabeza hacia Antonio. El perro subraya las alusiones a la iconografía de caza del atuendo del niño, junto al cual se sitúa, en el suelo, una escopeta. Los referentes iconográficos de esta obra son variados, aunque hemos de destacar principalmente la tradición de retratos infantiles de la familia real inglesa, origen poco antes

de mediados de siglo de esta moda del traje escocés que pronto se difundiría por otros países europeos. En la pintura española encontramos asimismo modelos que pudieron servir de inspiración a Fierros, concretamente en los retratos de caza que Velázquez pintó para Felipe IV y su familia, y que comparan con esta obra aspectos temáticos y compositivos. Con todo, estos referentes se ven matizados por el diferente tratamiento que impone la sensibilidad burguesa romántica y que imprime a la obra un carácter más ligero y desenvuelto. A pesar de la rigidez de una composición de aspecto encorsetado que resta cierta naturalidad a la representación de la figura infantil, Fierros acierta a la hora de captar la expresividad dulce y vital propia de la niñez. El aspecto de los pequeños contribuye a reforzar esta idea —especialmente en el caso de Emilia, con rizos arremolinados y un atuendo más espontáneo— como por la expresión de sus rostros sonrientes —se recurre una vez más a la receta que acentúa la comisura de los labios y aporta un toque de luz blanca a las pupilas— y por la entonación general del cuadro con una paleta de colores pastel que da cabida también a la viveza de los tonos carmín, alejados de la sobriedad habitual del retrato adulto.

El fuerte influjo de Federico de Madrazo se advierte en la gran preeminencia de la línea sobre el color como base del modelado, y en la yuxtaposición de zonas de luz y sombra para generar volumen, especialmente en los rostros. Asimismo, el paisaje en último término, concebido como un mero telón de fondo que resalta el decorativismo de la composición, está trabajado siguiendo patrones aprendidos en la Academia. Sin embargo, la preocupación ya en esta etapa por servirse de una luz naturalista que imprima veracidad a la escena le hace potenciar los efectos de brillo de los objetos y las carnaciones de la piel, aunque sin conseguir la maestría de Madrazo.

¹ Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 342.

DF0037

BOCETO PARA *EMILIA Y ANTONIO JASPE MOSCOSO*, O DOS NIÑOS CON PERRO

1857

Óleo sobre lienzo, 26 x 20,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

Exposiciones

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980; Soto de Luiña, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., nº 17; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 27; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VII, nº 33; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 3; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 21 (cat. como *Boceto para un cuadro de gran formato*); González Lafita, 1993, p. 101 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 318, cat. 192 (repr.).

La obra es un pequeño boceto preparatorio para el retrato de Emilia y Antonio Jaspe Moscoso (DF0036). Las modificaciones introducidas en el cuadro definitivo respecto a la idea original son escasas y se concentran fundamentalmente en la cabeza del niño mayor que aquí aparece tocado con la gorra que en la obra final lleva en la mano izquierda. El resto de su indumentaria, a pesar de ser igualmente un traje de caza, destaca por los tonos pardos y no por los negros y carmines de la obra final. Su postura también experimenta algunos cambios, pues en este caso no mira al exterior del lienzo sino que ladea la cabeza hacia su derecha para devolver la mirada al perro que requiere su atención, mientras esboza una sonrisa. La supresión de este juego



de miradas resta espontaneidad a la escena definitiva, donde la marcada visión frontal de los niños acentúa la sensación de estatismo y rigidez.

Otras variaciones menores se observan en el desarrollo del fondo paisajístico, que en este caso da un poco más de protagonismo a los elementos vegetales, prácticamente inapreciables en la obra final. Además, el parapeto de cierre, del cual vemos aquí tres balaústres en lugar de uno, semeja situarse más alejado del primer plano aumentando el espacio intermedio tras las figuras.

DF0038

RETRATO INFANTIL

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo, 66 x 55 cm.

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano, 2000, p. 75 (repr.); García Quirós, 2000, p. 45; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 341, cat. 207 (repr.).

Ante un fondo de celaje grisáceo se dispone la figura de una niña, de busto, en posición frontal y mirando al espectador. Es una niña de corta edad, de cabellos rubios, ojos claros y expresión risueña, que viste una especie de camisón de raso y encaje blanco, medio caído dejando al descubierto el hombro derecho y parte del pecho. Este modo informal de disponer el atuendo, y que alude al carácter inquieto y descuidado propio de la infancia, es el mismo que el pintor emplea en otros retratos infantiles como el de Emilia y Antonio Jaspe Moscoso (DF0036) o el de su hija Antonia (DF0231). Ante la pequeña, en primer término, se coloca una guirnalda de flores y



hojas, motivo puramente decorativo propio del gusto romántico y frecuente en retratos del artista.

El estilo es el propio de la etapa de madurez de Fierros. Dentro de este período, quizá podríamos precisar más su datación en fechas más tempranas, próximas a su estancia en Santiago, como se colige de ciertos detalles como el tipo de pincelada compacta aplicada en toques minuciosos o el modo de trabajar los brillos y reflejos sobre las telas, similares a otros retratos de esos años.

DF0039

MANUELA ORELLANA MONTOTO

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 67 x 54 cm.

A Coruña, Museo de Belas Artes (Nº. inv. 2948)

PROCEDENCIA

Donación de Emilia Jaspe Moscoso de Altamira, 20-4-1960.

INSCRIPCIONES

“2948” (lat. inf.)

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 134 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 307-308, cat. 183 (repr.).

Retrato de señora en formato oval, de busto, ligeramente terciada hacia la izquierda y sobre fondo neutro. Viste un sencillo pero elegante traje de terciopelo negro con botonadu-



ra sobre el pecho y cuello blanco de encaje prendido con broche dorado. Su cabello oscuro se peina siguiendo la moda de mediados de

siglo, recogido en bandós ahuecados que cubren las orejas a excepción de la parte inferior con pendientes dorados. Ladea levemente su cabeza hacia el frente, dirigiendo la mirada al espectador.

La luz que penetra desde el ángulo superior izquierdo ilumina el rostro y parte del fondo, proyectando su sombra hacia la zona derecha del lienzo como recurso para destacar volumétricamente la figura. Esta oposición de luz y sombra se lleva también al modelado del rostro y del cabello, aunque disminuyendo los contrastes más acusados de retratos anteriores. La elección en este caso de una luz más clara potencia el protagonismo de las zonas iluminadas sobre las zonas en sombra, aunque se trate al mismo tiempo de una iluminación un tanto artificial que define con cierta dureza las facciones del rostro y resta naturalidad al resultado.

Por otra parte, la fuerte base dibujística se hace evidente en una marcada línea de con-

torno, visible incluso en las zonas de sombra. Destaca especialmente la parte del cabello, rodeada por una tenue línea clara que acentúa el modelado. Fierros, en su intención de transmitir un resultado verista, destaca a través de la luz y del color las calidades matéricas de los objetos, algo apreciable en las transparencias de los encajes y los brillos de las joyas.

El resultado es el de un retrato de gran sobriedad, tanto por la expresión comedida de la modelo –lejos de la profundización psicológica de otros ejemplos– como por la parquedad en el empleo de la paleta cromática, reducida al máximo con pardos y negros.

Aunque a excepción de su nombre no contamos con ningún dato biográfico de la retratada, el apellido Montoto y el hecho de que la obra fuera legada por Emilia Jaspe Moscoso son datos más que fiables para creer que se trata de una familiar del padre de ésta, Juan Nepomuceno Jaspe Montoto, también retratado por Fierros (DF0035).

DF0040

EL GENERAL RODIL

1857

Óleo sobre lienzo, 220 x 120 cm.

Firmado y fechado: “D^o. Fierros / 1857” (áng. inf. der.)

Santiago de Compostela, Universidad (n.º inv. 005864)

INSCRIPCIONES

“EL ESCMO. SR. D. JOSE / RAMON RODIL, / Marques d. Rodil, Capit / Gral. d. los ejtos, Minis/ tro d. la Guerra, Pre-/ sidente del Consejo / d. Ministros. Nació / en Sta. M^a. d. Trobo, prov^a. / d. Lugo. Siendo alum-/ no d. Teología en es-/ ta Universidad se alis-/ tó en el batallón / LITERARIO / formado en ella el / año d. 1808 p.^a / defender la inde-/ pendencia nacio/ nal. Murió en-/ 30 d. febrero / d. 1853.” (en el faldón de la mesa, lat. izq.)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros...*, 1881, p. 260; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala VI, nº 1; Rodríguez Galdo, 1993, p. 82 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 53 (repr.); García Quirós, 2002, p. 107; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334; Rodríguez Paz, 2013 a, p. 1478; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 12, 57-60, cat. 19 (repr.); García Iglesias, 2016, p. 199 (repr.) - 201.



DOCUMENTACIÓN

Es uno de los pocos retratos pintados en Galicia que el pintor menciona en sus apuntes autobiográficos: “El general Rodil, de cuerpo entero y tamaño natural, para la Universidad de Santiago”.

El prestigio con que Fierros había llegado a Santiago, como discípulo de Madrazo portador de un estilo renovador, le permite no sólo asumir encargos particulares de la burguesía local sino también de instituciones como la Universidad. Las primeras noticias que atestiguan esta relación datan de 1857, cuando realiza varios retratos para la galería de personajes ilustres que entonces se estaba formando.

Es el caso de José Ramón Rodil y Gayoso (Santa María de Trobo, Lugo, 1789 - Madrid, 1853), a quien la Universidad quería homenajear por su destacada participación en el Batallón Literario. Así se recoge en una publicación posterior que indica la ubicación del retrato: “se conserva en el Salón principal de la Biblioteca de Santiago, al frente de donde se encuentra colocada la bandera que condujo a los campos de batalla al famoso batallón de los literarios de Compostela”¹. Descendiente por vía paterna y materna de familias hidalgas originarias de la provincia de Lugo, Rodil cursó estudios universitarios en Santiago, donde se encontraba cuando en 1808 estalló la Guerra de la Independencia. En esas circunstancias decidió alistarse en el célebre Batallón Literario, que determinaría su posterior vocación por las armas. Terminada la contienda, ascendió de rango rápidamente gracias a una incesante carrera militar en América, desarrollada mayoritariamente en Perú, donde logró mantener la soberanía española hasta 1826 en el fuerte de El Callao hasta que el desastre de Ayacucho puso fin al virreinato peruano. Regresó a España en 1826 como Mariscal de Campo y se unió a los liberales para defender la causa isabelina. En 1831 la Reina Regente María Cristina reconoció sus servicios militares otorgándole el título de Marqués de Rodil. Durante la primera guerra carlista fue nombrado General en Jefe del Ejército del Norte y último virrey de Navarra hasta su destitución en 1843. Ocupó diver-

sos cargos administrativos como Capitán General y hombre de confianza de Espartero, quien le nombró presidente del Consejo de Ministros al asumir la Regencia en 1840.

Como haría en más ocasiones, Fierros asume el encargo de un retrato años después del fallecimiento del retratado, motivo por el cual debió de haber utilizado como referente una imagen previa, probablemente una fotografía. El no contar con la presencia directa del modelo es quizá la causa de su pose rígida, como ocurre en otros casos semejantes. Se representa en un lienzo de grandes dimensiones, de cuerpo entero y de pie ante un ampuloso fondo con un cortinaje recogido, y junto a una mesa con libros sobre la cual apoya su mano derecha. Se trata por lo tanto de la tipología de retrato de aparato tan recurrente para encargos oficiales con los que se quiere dignificar la presencia del retratado por medio de la exaltación de su figura y de los elementos que la rodean, una tipología en la que Fierros hubo de tener en cuenta el retrato del general Evaristo San Miguel, de Madrazo, en tanto que modelo que establece el prototipo de retrato militar de aparato². La imagen de Rodil es la de un hombre maduro, con rostro de rasgos marcados y cabellos grisáceos con profundas entradas, que se nos muestra en posición erguida, ligeramente terciado para acentuar la profundidad y con el pie derecho adelantado. Viste uniforme militar de gala con diversas insignias en la casaca que atestiguan los méritos de su carrera militar, y varias bandas sobre su pecho entre las que destaca la de Carlos III. La imagen de hombre de armas se complementa con los libros, la pluma y la escribanía sobre la mesa que nos remiten a su formación humanística, destacando su carácter culto y por lo tanto su perfecta capacitación para el buen gobierno. Por si estos elementos no fueran suficientemente definitorios de su carácter, Fierros dispone una detallada inscripción loando sus hazañas en el faldón de la mesa a modo de cartela, en un recurso arcaizante que remite a la tradición de retratos de

¹M. Ovilo y Otero, *Hijos ilustres de la Universidad de Santiago*, Santiago, Imp. de la Gaceta de Galicia, 1880, p. 59, cit. desde García Iglesias, 2016, p. 200.

²Federico de Madrazo: *El general Evaristo Fernández San Miguel, I duque de San Miguel*, 1854 - 1856. Óleo sobre lienzo, 210 x 135 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04454).

aparato barrocos y que destaca su condición de vitor como parte de la galería universitaria de personajes ilustres.

Como viene siendo habitual en este tipo de retratos, el espacio se construye a priori con los elementos accesorios para luego insertar en él al personaje iluminado por un foco de luz exterior que proyecta su sombra sobre la alfombra, acentuando la sensación de tridimensionalidad. Es de todos modos un espacio bastante acotado, pues el autor sitúa la pared de fondo muy próxima al primer término, como había aprendido de Madrazo. Deudor de Madrazo es también el tipo de modelado que opone una zona del rostro fuertemente iluminada a otra en penumbra, con una transición poco sutil entre ambas, y que caracteriza los retratos de esta etapa de Fierros. El interés del pintor por conformar una imagen realista lo lleva a destacar las carnaciones que complementan los logros del modelado subrayando la propia orografía del rostro –arrugas, hundimiento de los ojos, etc.– aunque de momento la dureza de la luz empleada no le permita llegar a las cotas de naturalidad que alcanzará en su obra madura. Sin embargo, Fierros logra un buen resultado

tanto en la descripción minuciosa del rostro como en la captación de un carácter firme a través de una expresividad severa y concentrada. La sensación de realismo se transmite asimismo a través de la diferenciación de las calidades táctiles de los objetos. La profusión de condecoraciones en el pecho del militar sirve al pintor para desplegar sus mejores recursos con una técnica briosa y sintética que apuesta por el valor cromático de la pincelada. Esto se aprecia también en la alfombra, trabajada únicamente por medio de manchas cromáticas aplicadas con trazos decididos que apuestan por un tratamiento eminentemente pictórico. Por su parte, el último término recibe un tratamiento más difuminado por medio de un ligero esfumato que intenta introducir en la escena la impresión de atmósfera que incrementa el realismo, pero que sin embargo resulta un tanto artificial al no ser capaz aún de trabajar con una luz más naturalista. El cuadro es, no obstante, uno de los mejores ejemplos de retrato oficial en estos años del pintor, fuertemente vinculado al purismo académico aprendido de Madrazo.

DF0041

ISABEL II

1857

Óleo sobre lienzo, 109 x 93,5 cm.

Firmado y fechado: “Copia de M^o. por D^o. Fierros. 1857.” (áng. inf. der.).

Santiago de Compostela, Universidad (n.º inv. 115586).

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 115, 116; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334; Barral, 2012, repr. cub., p. 150 (repr. det.); Rodríguez Paz, 2013 a, p. 1477; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 12, 61-63, cat. 20 (repr.).

Encargado por la Universidad de Santiago para su iconoteca, el cuadro es copia en formato de busto del último prototipo de retrato isabelino propuesto por Madrazo en 1850, y que desarrolla en ejemplos como el que realiza para la Embajada de España ante la Santa Sede en el Palazzo di Spagna en Roma¹. La

¹Federico de Madrazo: *Isabel II*, 1850. Óleo sobre lienzo, 223 x 146 cm. Roma, Palazzo di Spagna, Em-



condición de copia se indica en la inscripción que el artista incluye junto a su firma en el ángulo inferior derecho, bordeando el contorno oval del retrato. Este tipo de adaptaciones rebajada de España ante la Santa Sede.

sulta frecuente para dar respuesta a encargos más modestos que el de un retrato de cuerpo entero pero respetando las directrices fijadas por el pintor de cámara en sus modelos oficiales².

Fierros simplifica el modelo de Madrazo no sólo en cuanto al formato sino suprimiendo también los elementos accesorios que lo ubicaban en un interior palaciego para sustituirlo por un fondo neutro de entonación grisácea semejante al color del vestido de la Reina. Siguiendo la moda propia de la década de 1850, luce un traje de amplio escote que deja los hombros al descubierto, adornado con gran riqueza de encajes y sedas superpuestas bajo las que se vislumbra la banda de Carlos III, y adornos de perlas a juego con el collar. La presencia de las joyas nacaradas sobre el cuello acentúa la tonalidad ebúrnea de la piel, animada en el rostro por leves carnaciones rosáceas. Los cabellos oscuros se peinan con raya al medio en bandós ahuecados tapando las orejas, acentuando el contorno ovalado del rostro. El tocado se complementa con la corona real de plata y joyas engarzadas que sujeta un fino velo de seda cayendo tras la espalda. Sobre los brazos, a la altura de la cintura y casi oculto por el borde inferior del lienzo se adivina una piel de armiño que Fierros introduce como novedad frente al cuadro de Madrazo, sin duda como un elemento más que subraye la condición regia de la retratada que en la obra original vendría dada por otros elementos accesorios de la estancia.

Tratándose de una copia directa de Madrazo, la utilización consciente de su estilo se hace más evidente incluso que en otros retratos de esta etapa de Fierros. El dibujo cuidado y minucioso es como siempre la base fundamental en la definición de la forma, combinado con un modelado muy volumétrico que compone con la oposición de zonas de luz y zonas de sombra, de la misma forma que se aprecia en su anterior retrato de busto de Isabel II (DF0016) pero atenuando aquí la intensidad

de las sombras y por lo tanto el efecto tenebrista que envolvía a la figura en penumbra. La elección de un foco de luz naturalista, que como en Madrazo incide desde el ángulo superior izquierdo, sirve al pintor para destacar los efectos de realismo a través de la diferenciación de las calidades táctiles de los objetos, como se aprecia en los brillos de las perlas y de la corona, en los reflejos del cabello o en las transparencias de las veladuras. En estos elementos el rigor del dibujo da cierto margen de libertad a un tratamiento pictórico que potencie el valor compositivo de una pincelada más ligera y empastada. A diferencia de la zona del rostro, donde se emplea una pincelada mucho más amarrada para traducir la tersura de la piel, los tejidos más vaporosos del vestido se construyen con rápidos trazos de color que definen los pliegues geométricos y consiguen ese efecto de transparencia. El tratamiento apurado y ligero del pigmento, que potencia valores cromáticos, no impide sin embargo que se preste atención a los detalles, como se ve en las flores de lis sobre el pecho, definidas con precisos toques blancos de pincel.

La aportación de Fierros respecto a la obra de Madrazo se aprecia también en la caracteriza-



Federico de Madrazo: *Isabel II*, (detalle) 1850. Óleo sobre lienzo, 223 x 146 cm. Roma, Palazzo di Spagna, Embajada de España ante la Santa Sede.

²Otros ejemplos de la época dan prueba de esta práctica habitual. Leopoldo Sánchez del Bierzo: *Isabel II*, c. 1855. Óleo sobre lienzo, 84 x 63 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P06000).

ción del rostro, que adopta un rictus mucho más relajado y amable. Esto lo consigue potenciando recursos aprendidos precisamente de su maestro, como el fruncir la comisura de los labios

para definir una sonrisa o el dotar a las pupilas de un toque de pincelada blanca para animar la viveza de la mirada, y que aquí contribuye a dulcificar el semblante de la Reina.

DF0042

CARLOS V

1857

Óleo sobre lienzo, 90 x 72 cm.

Firmado y fechado: "Fierros 1857." (áng. inf. der.).

Santiago de Compostela, Universidad

BIBLIOGRAFÍA

Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 370; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334; Rodríguez Paz, 2013, p. 1478; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 12, 64-65, cat. 21 (repr.)

Junto al de Isabel II (DF0041), Fierros recibe el cometido de realizar otros dos retratos para la galería de la Universidad de Santiago: los de Carlos V y Felipe V (DF0043). Sin conocer más detalles del encargo, hemos de valorarlos de manera conjunta, con dimensiones y formato idénticos, como parte de la ampliación de los fondos pictóricos de la Universidad, en este caso con los primeros monarcas de las casas de Austria y de Borbón. Para el primero, que aquí comentamos, el pintor toma como referente el célebre Retrato de Carlos V con perro de Tiziano (1532-33)¹ en el que se muestra al emperador de cuerpo entero, ataviado con traje de caza y en compañía de un mastín, obra muy difundida en el XIX a través de copias litográficas². Fierros copia el modelo de forma casi literal, aunque ciñéndose exclusivamente a un formato de busto y obviando el resto del cuerpo y elementos accesorios, como ya había hecho en el caso de Isabel II. De este modo, se neutraliza el empaque inherente a los retratos de cuerpo



entero, confiriéndole un aspecto mucho más cercano al esquema de retrato burgués.

Respeto fielmente la iconografía del retrato original, mostrando al rey en posición frontal con la cabeza terciada hacia la izquierda, luciendo espesa barba. Viste una ampulosa pelliza de mangas anchas sobre la coraza, sombrero plano con pluma en la parte posterior, y collar con el Toisón de Oro.

El rostro se modela con un patrón de sombras similar al de la obra de Tiziano, oponiendo una zona en sombra al resto de la faz iluminada. Fierros sin embargo adapta este esquema al lenguaje purista aprendido en la academia, potenciando mucho más la oscuridad de las sombras, aumentando el contraste con una parte en luz que no llega a aclararse tanto como en el cuadro original, y generando así una impresión tenebrista que dista bastante del carácter de aquel. A tal efecto contribuye además el cambio a un foco de luz intenso y frío, que ilumina la escena con mayor claridad y confiere al modelado del rostro un efecto lamido y académicamente convencional, perdiendo buena parte del realismo del cuadro de Tiziano. El tratamiento nacarado de las

¹Tiziano: *El emperador Carlos V con un perro*, 1532-33. Óleo sobre lienzo, 194 x 112,7 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00409).

²Es el caso de ejemplos como el realizado por Cayetano Palmaroli para la serie editada por el Real Establecimiento Litográfico, y dirigida por José de Madrazo, bajo el título *Colección litográfica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VII*, Madrid, 1829-1832. Museo Nacional del Prado (G04885).

carnaciones, propio de los cánones de la época, genera un efecto dulcificado del semblante que resulta anacrónico, llegando incluso a “corregir” ciertas imperfecciones del rostro del monarca que el veneciano sí representaba -o eludía con menor descaro- como la curvatura del tabique nasal o la abertura de la boca como consecuencia del marcado adelantamiento de la mandíbula inferior, un rasgo inherente a la imagen de Carlos V presente en todos los retratos de su tiempo.

Pero quizá donde encontremos la diferencia más notable sea en el tratamiento pictórico de los ropajes. Frente al detallismo minucioso de Tiziano que describe de manera pormenorizada todos los bordados de las telas, Fierros, sin renunciar a una marcada base lineal en la definición de las formas, esquematiza este modelo basándose en la reducción óptica de una pincelada mucho más ligera y empastada. Esto genera un efecto más apurado -casi abocetado en algunas zonas como las mangas- que difiere de la técnica compacta empleada en el rostro. Esta menor atención a los detalles es consecuencia de la iluminación tenebrista que se emplea, aunque no signifique una disminución de la búsqueda de realismo. Para ello, Fierros potencia el efecto

de brillos y reflejos constante durante toda su producción artística, destacando la sensación de verdad a través de la distinción de materias y calidades.

Carlos de Habsburgo (Gante, 1500 – Monasterio de Yuste, 1558), hijo de Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso, fue Rey de España como Carlos I y Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico como Carlos V. Bajo su persona se reunieron por primera vez las Coronas de Castilla y de Aragón, y junto a los territorios imperiales y las posesiones de Ultramar logró conformar una de las más vastas potencias conocidas. Durante su reinado la corona española alcanzó su época de mayor gloria, a pesar de los continuos conflictos que el monarca debió enfrentar tanto en política interior como exterior y entre los que destacan las revueltas de los Comuneros y de las Germanías, la aparición del protestantismo, las guerras contra Francia y contra el Imperio otomano o la expansión territorial en América. Tras un reinado de casi cuarenta años, en 1556 abdicó el trono de España en favor de su hijo Felipe, y el del Sacro Imperio en su hermano Fernando, para retirarse al monasterio de Yuste, donde murió.



Tiziano: *El emperador Carlos V con un perro*, (detalle) 1532-33. Óleo sobre lienzo, 194 x 112,7 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00409).

DF0043

FELIPE V

1857

Óleo sobre lienzo, 90 x 72 cm.

Firmado y fechado: "Fierros 1857." (áng. inf. der.)

Santiago de Compostela, Universidad (n.º inv. 09/0026)

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 105-106; López Vázquez, 1997, p. 279; Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 370; Fernández Castiñeiras, 2007, p. 36; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334; Rodríguez Paz, 2013, p. 1478; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 12, 66-67, cat. 22 (repr.)

El inventario del patrimonio artístico de la Universidad de Santiago recoge este cuadro con el título genérico *Retrato de un rey*, con la observación de que pueda tratarse de Fernando VI. Sin embargo, si atendemos a sus rasgos fisonómicos, se aprecia un mayor parecido con la imagen de Felipe V, de facciones más marcadas y expresión severa, que con la de su hijo, de rostro más horondo y semblante amable.

Se representa de busto, en un lienzo cuadrangular que inscribe un óvalo, con idéntico formato que los retratos de Isabel II (DF0041) y Carlos V (DF0042) con los que habría de presentarse. Con el cuerpo en tres cuartos de perfil hacia la derecha, vuelve la cabeza al frente y dirige la mirada hacia un punto fuera del cuadro con expresión concentrada. Luce armadura y el Toisón de Oro sobre el pecho, elemento áulico por excelencia de la corona española, además de la banda azul de la Orden francesa del Saint-Esprit, frecuente en la iconografía de Felipe V. Suponemos que Fierros tomó como referencia algún retrato contemporáneo al monarca, igual que en el cuadro anterior, aunque desconocemos cuál. El artista adapta la figura regia al esquema habitual de retrato de busto, con un foco lumínico exterior que incide desde el ángulo superior izquierdo, proyectando su sombra sobre el fondo neutro y modelando el rostro con una yuxtaposición de zonas iluminadas y otras en penumbra. Fierros basa la composición en un firme dibujo, amarrado incluso en zonas de sombra, con escasas concesiones al



desarrollo pictórico de la pincelada. El resultado es una obra de gran sobriedad, en la que el mayor interés del pintor reside en la captación del carácter del personaje, concentrado en un rostro de expresividad profunda.

Felipe V de Borbón, duque de Anjou, llamado *el Animoso* (Versalles, 1683 - Madrid, 1746), fue rey de España desde 1700 hasta su muerte en 1746. Segundo hijo del gran delfín Luis de Francia y de María Ana Cristina de Baviera, su designación como heredero del trono español por Carlos II detonó la Guerra de Sucesión Española (1700-1714) y supuso el comienzo de la dinastía Borbón en España, además de la pérdida de las posesiones europeas y la conservación de los territorios de Nápoles y de América. Su reinado de 45 años fue el más largo de la historia de España, interrumpido tan sólo unos meses en 1724 en que abdicó en su hijo Luis I, fallecido prematuramente ese mismo año, y se caracterizó por la introducción de sistema político y administrativo centralizado según el modelo absolutista francés, y la aplicación de una serie de reformas económicas y comerciales destinadas a recuperar el papel destacado de España en las relaciones con Ultramar.

DF0044

BOCETO PARA EL RETRATO DE UN OBISPO¹

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo, 20 x 14 cm.

Valladolid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 319, cat. 193 (repr.)

El efigiado se retrata de algo más de medio cuerpo, sentado en un amplio sillón de brazos y terciado hacia la parte izquierda de la composición donde se adivina una mesa cubierta de tapete rojo en la que se sitúa un crucifijo. Sobre ella apoya su brazo derecho, mientras el izquierdo descansa en el regazo. Viste sotana, roquete y muceta, y se cubre con solideo. Luce la banda de la Orden de Isabel la Católica y un gran pectoral de oro. Mira directamente al espectador esbozando una sonrisa. A pesar del escaso detallismo en la descripción de la fisonomía, podemos apreciar que su aspecto es el de un hombre joven, de rostro lampiño y rasgos finos. Aun sin saber su iden-

¹ Obra inédita



tidad, hemos de relacionarlo con los retratos de José Ávila y Lamas, obispo de Ourense (DF0870), o Telmo Maceira y Pazos, obispo de Tui (DF0867), realizados por Fierros pero actualmente en paradero desconocido. Este boceto sería probablemente un estudio preparatorio para uno de ellos.

DF0045

MANUEL RÚA FIGUEROA Y FRAGA¹

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 69 x 54,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

A Coruña, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 309, cat. 184 (repr.)

Retrato en formato oval, representa a un caballero de busto, en posición frontal y mirando al espectador. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad, de rostro delgado, nariz aguileña y labios finos, con una amplia calvicie y cabellos castaños en la zona de las sienes que se prolongan en largas patillas. Viste traje de chaqueta oscuro con camisa blanca y corbata de lazo.

La figura se recorta sobre un celaje celeste con nubes grises. La figura se construye so-

¹ Obra inédita



bre un dibujo bien definido en toda la composición que demuestra la formación académica de Fierros y la influencia del magisterio de Federico de Madrazo. Herencia de este son también la iluminación de tonos fríos, el

modelado del rostro contrastando una zona de luz y otra en penumbra, la elegante disposición de la figura con expresión distante, o el interés por la captación de las calidades táctiles de los objetos a través de brillos y reflejos. Esta preocupación por un resultado realista lleva a Fierros a representar detalles que podrían parecer superfluos, como el lunar de la mejilla derecha. Todas estas características, fuertemente vinculadas al estilo de Madrazo, nos llevan a catalogar esta obra en una etapa temprana dentro del segundo período de Fierros, casi con toda probabilidad en las fechas que comprende su primera estancia compostelana.

Manuel Rúa Figueroa (†Santiago de Compostela, c. 1890) fue magistrado de la Au-

diencia de A Coruña. Hermano de los escritores Ramón y José Rúa Figueroa —este último especialmente, uno de los impulsores del movimiento provincialista en Galicia—, pertenece por vinculación familiar a una clase media de profesionales liberales de tendencia progresista que empiezan a participar de manera decidida en actividades políticas y culturales. En su trayectoria profesional destaca como curiosidad el haber sido abogado defensor en la causa iniciada en torno a 1850 contra Manuel Blanco Romasanta, “el hombre-lobo gallego”. Un retrato de su esposa, con el que éste forma pareja (DF0046), hubo de ser pintado por Fierros en las mismas fechas.

DF0046

JUANA PORTO MONDRAGÓN Y LOSADA¹

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 77 x 62,5 cm.

A Coruña, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 310, cat. 185 (repr.)

Retrato de dama representada de busto, en lienzo de formato oval, dispuesta la figura terciada hacia la izquierda, con la mirada al frente. Se sitúa ante un fondo neutro sobre el que proyecta su sombra por efecto de un foco exterior que incide desde el ángulo superior izquierdo. Es una mujer de mediana edad, de rasgos finos, tez blanca y ojos marrones. Peina su melena oscura a la moda del momento, con raya al medio y bandós ahuecados sobre las orejas, dejando a la vista los pendientes. Luce un elegante vestido de raso negro, entallado en la cintura, con volantes en las mangas y bonotanuda sobre el pecho. Se complementa con un cuello de encaje blanco superpuesto cerrado con un broche dorado.

¹ Obra inédita



Juana Porto Mondragón (Santiago de Compostela, 1808 - A Coruña, 1858) era esposa de Manuel Rúa Figueroa, retratado por Fierros entre 1855 y 1858 (DF0045). La relación entre ambos, además de las similares características formales de los retratos, nos lleva a datar este cuadro en las mismas fechas.

DF0047

SANTIAGO ELEICEGUI DAINCIART

1858

Óleo sobre lienzo, 162 x 123 cm.

Firmado y fechado: "Fierros 1858." (lat. der.)

Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario

BIBLIOGRAFÍA

Fernández Castiñeiras, 1999, p. 388, 389 (repr.), 390; López Vázquez, 2000, p. 24-25; Singul, 2006, p. 187; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334, 338; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 12, 68-69, cat. 23 (repr.); López Domínguez, 2015, p. 564 (repr. fig. 172).

Retrato de un canónigo de identidad desconocida. Sigue la tipología de retrato de aparato, representando al personaje en un interior de gran riqueza definido por una pared de fondo y un cortinaje recogido a la izquierda. Sentado en un sillón de amplio respaldo con decoración de formas vegetales y tapizado carmesí, se dispone terciado hacia la izquierda al tiempo que se acoda sobre una mesa en primer plano cubierta con tapete de terciopelo granate en la que reposa un gran libro, elemento que alude a la formación académica del retratado. Es un hombre joven, de facciones firmes, cabello castaño y ojos claros que miran a un punto lejano fuera del cuadro. La indumentaria eclesiástica de color negro, formada por sotana, sobrepelliz, manto y solideo, lo identifica como rector de seminario, y como tal debemos vincularlo al entorno compostelano. De hecho, como recoge Fernández Castiñeiras¹, se ha querido identificar con José María Labín Cabello, hipótesis que no se sostiene si consideramos que no sería rector del seminario de Santiago hasta varios años después de la realización de este retrato, entre 1886 y 1899. Fernández Castiñeiras apunta



otras posibilidades más plausibles teniendo en cuenta los nombres de rectores más próximos a la primera estancia de Fierros en la ciudad. La más probable sería la del catedrático de Teología y canónigo magistral Francisco López Vaamonde, que ocupó el puesto de rector entre 1856 y 1862, sin descartar la posibilidad de que sea su antecesor en el cargo, José Benito López Crespo (1838-1856). Menos probable parece la opción, también reseñada, de su sucesor, Juan Lozano y Torreira (1862-1866).

López Vázquez ha logrado identificar al efigiado con Santiago Eleicegui Dainciart al cotejar la obra con otro retrato del canónigo realizado por Fierros durante su segunda estancia en Santiago, en 1872 (DF0893). Así, este ejemplo vendría a sumarse a otros encargos relacionados con la familia Eleicegui que el pintor asume en esos años, y que explicarían su vinculación a Galicia.

¹ Fernández Castiñeiras, 1999, p. 388-390.

DF0048

ANTONIO SÁNCHEZ SEIJAS

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 63 x 49,5 cm.

Santiago de Compostela, Real Sociedad Económica de Amigos del País

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 111-112; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VI, nº 20; Villa Pastur, 1973 a, p. 48, 94; Villa Pastur, 1985, p. 127; Villa Pastur, 1994, p. 29 (cit. como *Retrato de Antonio Sánchez Caigas*); López Vázquez, 1999, p. 375; Fernández Castiñeiras – Monterroso – Carrascal, 2010, p. 128-129 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 d, p. 330; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 314, cat. 188 (repr.).

Retrato masculino de busto, ante fondo neutro, en formato oval. La figura se sitúa ligeramente ladeada hacia la izquierda, con el rostro de frente mirando al espectador. Es un hombre joven, de rostro alargado y tez blanca, ojos claros y cabello negro ondulado peinado con raya a un lado. Luce bigote y perilla, y viste capa oscura vuelta sobre los hombros, bajo la que se deja entrever una chaqueta negra, camisa blanca y corbata de lazo negra.

El cuadro, sin inscripciones de firma o fecha, ha sido datado por Carrascal Aguirre entre 1870 y 1875¹. Sin embargo, la obra pertenece con seguridad a la primera etapa compostelana de Fierros: 1855-1858. Cuestiones iconográficas, como el aspecto de dandi del caballero –tanto por su atuendo como por su peinado y el tipo de perilla, propios de los años centrales del XIX–; o cuestiones técnicas, como el tipo de iluminación fría y potente, y el modelado muy contrastado entre zonas en luz y zonas en sombra, nos remiten a una etapa de Fierros aún muy cercana a su aprendizaje junto a Federico de Madrazo.

El de Sánchez Seijas es uno de los nombres que destacan entre los empresarios compostelanos de estos años centrales del siglo. Perteneciente a la familia del canónigo Pedro



Sánchez Vaamonde, que había fundado la Biblioteca del Consulado de A Coruña, casó con María del Socorro Somoza y Piñeiro de las Casas (1811-1853), dama compostelana de familia hidalga. Junto a ella se hace retratar por Madrazo en 1845², en dos lienzos que prueban la vinculación con el maestro madrileño de ciertos personajes de la burguesía compostelana que podrían ser el germen de la posterior estancia de Fierros en Santiago. A la muerte de su primera esposa, Sánchez Seijas contrajo matrimonio con María Luisa Rodríguez Castro (DF0049 y DF0050), junto a la que lo retrata Fierros.

² Santiso, 2008, p. 84-87.

¹ Fernández Castiñeiras – Monterroso – Carrascal, 2010, p. 128-129.

DF0049

MARÍA LUISA RODRÍGUEZ CASTRO

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 75 x 59 cm.

Santiago de Compostela, Real Sociedad Económica de Amigos del País

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 108 (repr.), 112 (cit. como *Retrato de señora*); *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p. (repr.); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VI, nº 21; Villa Pastur, 1973 a, p. 48, 94; Villa Pastur, 1994, p. 29 (cit. como *Retrato de señora joven desconocida*); López Vázquez, 1999, p. 375; Fernández Castiñeiras – Monterroso – Carrascal, 2010, p. 124-127 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 315, cat. 189 (repr.).

La dama, segunda esposa de Antonio Sánchez Seijas, se representa en un cuadro de idéntico formato al de su marido, con el que habría de formar *pendant* (DF0048). Dispuesta de busto y ligeramente terciada hacia la izquierda, dirige su vista al espectador con mirada profunda y concentrada. Es una mujer joven, de tez clara, ojos oscuros y cabellos negros peinados con raya al medio y recogidos en la nuca. Se cubre con un gran manto negro que deja asomar una camisa de cuadros con cuello blanco prendido con bro-



che dorado a juego con los pendientes. El foco de luz dirigido y muy selectivo hace destacar el rostro como única zona iluminada sobre la penumbra del atuendo y del fondo, en un resultado claroscuro de claras reminiscencias barrocas, al tiempo que suaviza los contornos sin renunciar a la firmeza del dibujo como base de la composición. La delicadeza del modelado y la intensidad de la mirada conforman una imagen de sobria distinción que sigue los dictámenes del retrato elegante y del purismo madraziano que Fierros había aprendido en Madrid. La obra ha de datarse, al igual que el retrato de Sánchez Seijas, durante la primera estancia de Fierros en Santiago.

DF0050

MARÍA LUISA RODRÍGUEZ CASTRO (RÉPLICA)

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 75 x 59 cm.

Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)

Museo de Pontevedra (Nº Rº 2441)

PROCEDENCIA

Comprado el 26-6-1949.

BIBLIOGRAFÍA

Colmeiro, 1981, p. 175 (repr.); Monterroso, 1998, p. 32 (citado como *Retrato de Señora*); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 316, cat. 190 (repr.).

Réplica exacta del retrato de María Luisa Rodríguez Castro propiedad de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago (DF0049), con idénticas dimensiones y esquema formal.



DF0051

RETRATO DE DAMA

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 74,5 x 59 cm.

Santiago de Compostela, Real Sociedad Económica de Amigos del País

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 112-113; Villa Pastur, 1973 a, p. 48; Villa Pastur, 1994, p. 29 (cit. como *Retrato de señora vieja desconocida*); López Vázquez, 1999, p. 375; Fernández Castiñeiras – Monterroso – Carrascal, 2010, p. 122-123 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 b, p. 282, 290 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 317, cat. 191 (repr.).

Retrato de dama en lienzo cuadrangular con marco de moldura oval, dispuesta la figura de busto, ligeramente terciada hacia la izquierda, mirando al espectador y ante fondo neutro. Es una mujer de mediana edad, de ojos azules y larga cabellera oscura peinada en un elaborado recogido que deja caer algunos mechones sobre los hombros. Viste un sobrio traje negro con cuello de encaje blanco, y sobre él un gran colgante dorado a juego con los pendientes que denuncian la posición social de la retratada. Tanto el peinado como el vestido remiten a la moda habitual en la década de 1870. El origen compostelano del retrato nos



lleva así a datarlo en la segunda estancia del artista en Santiago, entre 1872 y 1873.

El afán de Fierros por transmitir un resultado verista lo lleva a representar con interés las particularidades del rostro de la dama, como las carnaciones rosáceas en las mejillas, e incluso detalles menos atractivos, como el vello sobre el labio superior. El artista da respuesta así a las poéticas que exigían la adecuación del retrato a la verdad por encima de una representación idealizada de la realidad.

DF0052

RETRATO DE NIÑO¹

1858

Óleo sobre lienzo, 27 x 22 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1858" (lat. izq.)

Gijón, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 70, cat. 24 (repr.)

Retrato de niño en pequeño formato, siguiendo la habitual tipología de busto sobre fondo neutro y en formato oval. De unos seis o siete años, viste camisa blanca y chaqueta negra abierta con grandes botones dorados y un ancla bordada en la solapa izquierda. Anuda al cuello una pajarita negra. Los cabellos, cortos y de color castaño claro, se peinan con raya al lado. El pequeño gira levemente su cabeza al frente para mirar al es-



pectador con grandes ojos marrones, al tiempo que esboza una sonrisa.

Aunque desconocemos la identidad del retratado y la procedencia original del cuadro, por su

¹ Obra inédita

datación en 1858 resulta más probable que fuese realizado en Santiago de Compostela, antes del regreso de Fierros a Madrid en octubre de ese año. Mantiene los mismos recursos formales que otros retratos de esta época, con un modelado volumétrico que contrapone zonas de sombra a otras iluminadas, tanto para la contrucción de las facciones como para destacar la figura sobre el

fondo, en el que se proyecta su sombra. Lo más interesantes es quizá la mayor potenciación de los efectos pictóricos de la pincelada, incrementado aún más que en otros retratos coetáneos, y que aquí se aplica con mayor libertad, algo que posiblemente venga justificado por tratarse de un modelo infantil y por las dimensiones reducidas del cuadro.

DF0053

JOSÉ MARÍA BERNALDO DE QUIRÓS Y GONZÁLEZ CIENFUEGOS, MARQUÉS DE CAMPOSAGRADO

1858

Óleo sobre lienzo, 126,5 x 96 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1858" (inciso, en el sombrero); "D. Fierros / 1858" (áng. inf. der.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (nº inv. 227)

PROCEDENCIA

Familia Bernaldo de Quirós; Madrid, mercado de arte; adquirido por la Diputación de Asturias hacia 1960.

EXPOSICIONES

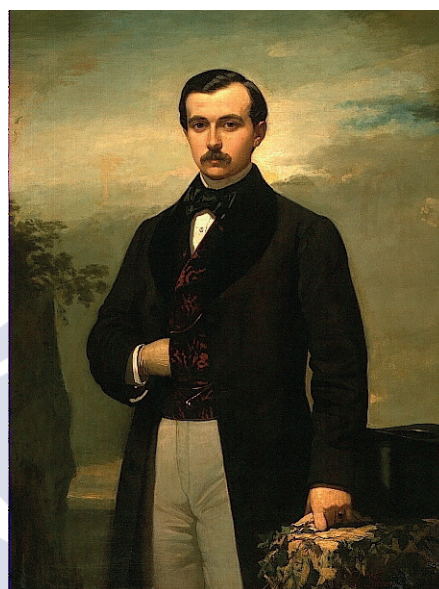
A Coruña, 1973; La Felguera, 1983; Itinerante, 2000; Oviedo, 2003; La Caridad, 2009-2010

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala II, nº 19; Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1980; Villa Pastur, 1985, p. 127 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 369 (repr., lám. 370); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 54 (repr.); Crabifosse Cuesta – Marcos Vallaure, 2003, p. 156, 157 (repr. nº 225) y 158; Barón, 2007 a, p. 20, 21 (repr.), 22; Marcos Vallaure, 2009, p. 26-27 (repr.); Aparicio, 2012; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 71-72, cat. 25 (repr.).

Fechado en 1858, con una poco usual doble firma en el ángulo inferior derecho, el retrato hubo de pintarse en Madrid, donde residía entonces el efigiado, siendo una de las primeras obras que Fierros realiza tras su regreso de Santiago. Es obra de notable empeño en la que el artista demuestra la buena capacitación para el retrato alcanzada durante aquellos años, y los importantes vínculos estilísticos que mantiene con Federico de Madrazo, cuyo influjo directo se mantiene presente.

Representa al modelo de pie, de dos tercios, un poco ladeado hacia la izquierda y dirigiendo la



vista al espectador. Su pose elegante, deudora de la tradición del retrato inglés que Fierros conoce, nos sitúa en la estela del dandismo que la alta sociedad española del momento busca potenciar como signo de estatus y buen gusto, a imitación de otros países de Europa. La propia vestimenta denuncia además la pertenencia del retratado a una clase social acomodada: el gabán, el chaleco de terciopelo, la chistera o los guantes de cabritilla¹ son prendas que definen un atuendo de gran calidad, propio de una clientela adinerada.

Fierros sitúa la figura en un entorno natural que acentúa el carácter romántico de la obra. A su izquierda, un tocón de árbol le sirve de apoyo a su mano izquierda y a la chistera. Tras él, un fondo no exento de cierta convencionalidad académica describe un paisaje costero, en referencia al origen asturiano del modelo, con un acantilado cerrando el extremo izquierdo y un horizonte muy bajo que da espacio a un celaje de luz variable y muy estudiada que destaca la cabeza del retratado.

José María Bernaldo de Quirós y González Cienfuegos (Oviedo, 1840 - Langreo, 1911) era

¹ Barón, 2007, p. 20.

hijo de José María Bernaldo de Quirós y Llanes, VII marqués de Camposagrado –también conocido como Don Pepito Quirós– y de María Josefa González de Cienfuegos y Navia Osorio. Trasladado a París junto a Alejandro Mon, en 1860 casa con María Cristina de Muñoz y Borbón, I marquesa de Isabela e hija menor de María Cristina de Borbón. Militó en la Unión Libe-

ral de O'Donnell, siendo Diputado a Cortes por los distritos de Oviedo y de Lena en diferentes ocasiones entre 1869 y 1898. En 1878 fue nombrado vicepresidente del Congreso de los Diputados. Posteriormente fue embajador en Rusia, y desde 1898 ministro plenipotenciario de España ante Grecia y Turquía.

DF0054

ANTONIA DÍAZ DE MIER Y GUTIÉRREZ DE TERÁN

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo, 27 x 20 cm.

A Pobra do Caramiñal (A Coruña), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VI, nº 7; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 320, cat. 194 (repr.).

Esposa de Joaquín Díaz de Rábago y Díaz de Terán, coronel de infantería que había luchado contra las tropas francesas en el Batallón Literario Compostelano. Se retrata en un pequeño lienzo, mostrándose de busto en posición frontal y ante fondo neutro. Viste traje cerrado de color negro y se cubre con un amplio manto que deja ver la cabellera grisácea recogida y peinada con raya al medio. Dirige su mirada al espectador con expresión risueña.



Es obra de gran sobriedad, alejada de la calidad de otros retratos de mayor empeño que encontramos en el catálogo de Fierros. Recuerda por su simplicidad y pequeño formato a algunos retratos datados en los primeros años del pintor.

DF0055

FRANCISCA PAZOS RIVERO DE AGUILAR Y CAAMAÑO

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo, 47,5 x 34,5 cm.

A Pobra do Caramiñal (A Coruña), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 19; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 321, cat. 195 (repr.).

La dama se representa de pie, de dos tercios y ladeada hacia la izquierda. Se sitúa ante



una balaustrada con cortinaje descorrido que se abre a un paisaje crepuscular, recurso habitual en el retrato romántico como fórmula para acentuar el carácter de la obra y aportar mayor empaque. La riqueza de la vestimenta denuncia la posición elevada de la modelo: vestido negro, sobrio pero elegante, de amplio vuelo y ceñido en la cintura. Destaca la rica ornamentación del cuello y los puños, de encaje y seda, así como los objetos de joyería que se limitan a sendas pulseras y anillos y a una cadena dorada sobre el pecho. Los cabellos oscuros se peinan con raya al medio y se recogen en un moño del que prende el velo que cae sobre los hombros. La modelo lleva su mano derecha a la cintura mientras la izquierda se dispone a lo largo del cuerpo sujetando un pañuelo.

A pesar de su formato reducido, la obra demuestra la influencia sobre Fierros de la tendencia de retrato elegante de Madrazo, con un empleo consciente del lenguaje purista aprendido bajo su magisterio. El dibujo cuidado, el gusto por el detalle en la captación de las ca-

lidades y la intención naturalista en el patrón lumínico resultan directamente deudores del estilo de su maestro. Además, la tipología de retrato de dos tercios, habitual para encargos de cierto empaque, acompañada del fondo de paisaje de atarceder tras un cortinaje recogido, remite a la tradición de retrato inglés que el propio Madrazo conocía y aplicó a varios encargos. Véase, en este sentido, la semejanza del que aquí comentamos con el retrato de Sabina Seupham¹.

La obra ha sido documentada en el catálogo de la exposición antológica de 1973 como *Retrato de doña Francisca Pazos Rivera de Aguiar y Caamaño*. Creemos que puede tratarse de un error de transcripción y que se refiere en realidad a la familia Rivero de Aguiar, que en el XIX era propietaria del Pazo de Faramello y ostentaba el patronazgo de la capilla de Alba en la catedral de Santiago.

¹Federico de Madrazo: *Sabina Seupham Spalding*, 1846. Óleo sobre lienzo, 203 x 133 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P08180).

DF0056

ISABEL II

1859

Óleo sobre lienzo, 200 x 115 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1859" (áng. inf. der.)

Borja (Zaragoza), Ayuntamiento

EXPOSICIONES

Borja, 1999, n. 18.

BIBLIOGRAFÍA

Gracia, 1994, p. 6 (repr.); Gracia, 1999, s.p. (repr.); Castro, 2012 a, p. 341, 342 (repr.); Rodríguez Paz, 2013, p. 1472-1473, 1481 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 a, p. 184-191 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 15, 73-74, cat. 26 (repr.).

Pocos meses después de su regreso a Madrid, Fierros recibe el encargo de un retrato de cuerpo entero de la reina Isabel II para el Ayuntamiento de Borja (Zaragoza). El cuadro habría de destinarse a la galería de retratos del Salón de Reyes de la Casa Consistorial, que albergaba las efigies de los monarcas de la Corona de Aragón que habían concedido privilegios a



la ciudad¹. A través del secretario municipal, Mariano García Corellano, el Ayuntamiento contacta con Fernando Vallarín², que desde Madrid ejercería de intermediario trasladando las condiciones del encargo al artista en cuestión:

“Amigo Fernando: Según indicación hecha por D. Juan Herrando³, tienes conocimiento de habersele encargado hiciese diligencias para adquirir un cuadro con el retrato de cuerpo entero de la Reina, cuyo importe dijo sería de unos 2500 reales; si efectivamente es así, puedes mandarlo hacer teniendo presente que el lienzo para ponerlo en el bastidor que se coloca en el marco de la sala consistorial debe tener un me-

tro 91 centímetros de alto y 1 metro 9 centímetros de ancho, dejando además tela para poderlo clavar a los costados exteriores del bastidor.

Como hombre de gusto e inteligente [...], quedas autorizado para todo.”⁴

Las medidas indicadas habrían de ajustarse a las dimensiones de los retratos anteriores, a fin de mantener el sentido unitario del conjunto⁵. La respuesta de Vallarín ofrece información más detallada sobre la continuación de las gestiones: “Amigo Mariano: [...] He encargado enseguida el retrato de la reina, porque suponiendo que lo deseais para la feria⁶, no había tiempo que perder.

Pero sí debo prevenir que o será regalado, o no costará menos de cuatro mil reales: haréis lo que queráis.

D. José (sic) Herrando anduvo viendo por ahí retratos. Encontró uno hecho que le pidieron tres mil reales y representa a la reina hace 10 años. Fui a verle y era un mamarracho.

Madrazo no se lleva nunca menos de diez o doce mil reales, y muchísimas veces sucede que traslada estos encargos a Fernández Fierros⁷ (que es a quien yo se lo he cometido) y nunca se los paga menos de cinco mil reales. Los dos últimos que hizo fueron para Pamplona y se los pagaron a seis mil.

No penséis en que si en Zaragoza habrá quien lo haga por tal o cual precio: primero será preciso saber si hay pintores en Zaragoza: el que hay te respondo que no se llevará menos de 4 o 5 mil rs., y sobre todo de que no le ha criado Dios para retratos regios.

No sé cómo Juan Herrando te indicó que costaría tal vez unos 2500 reales., porque si bien conoce poco a Fierros, ya sabe que o no trabaja, o se cobra lo que vale.

Yo no le he hablado nada de precio; pero como es un verdadero artista y le quiero como

¹La iconoteca se funda en 1658 con los retratos de Alfonso I, Pedro III, Alfonso III, Jaime II, Pedro IV, Martín I, Alfonso V, Juan II, Fernando II, Carlos I (de Castilla), Felipe II y Felipe IV. Seguirían luego los de Carlos II, Felipe V, Fernando VI, Carlos III, Fernando VII, Isabel II, Alfonso XII y Juan Carlos I, aunque desde el retrato de Fernando VI no se tuviese en consideración que el monarca hubiese reconocido a la ciudad algún privilegio específico. La serie se completa con un lienzo de Cristo crucificado que preside el salón como Rey de Reyes. Gracia, 1994, p. 3-7.

²La vinculación de Vallarín con Fierros se rastrea hasta los últimos días del pintor. En varias de las cartas que dirige a Antonia durante su última estancia en Madrid lo menciona entre sus amistades más próximas (ver anexos 38, 39, 40, 44, 46, 47, 50, 54), y el propio Vallarín manifiesta, en su respuesta a García Corellano, la estrecha relación que mantenía con el artista. Asimismo, se conservan cartas fechadas entre 1894 y 1895, tras la muerte de Fierros, en las que trata con Antonia diversos asuntos económicos relacionados con encargos de cuadros en los que él habría mediado. Ejercería pues alguna labor de marchante o representante de intereses artísticos, actuando en el encargo de Borja como enlace entre artista y comitente.

³Juan Salvador Herrando Sancho (1823-1891), vecino de Borja, fue uno de los encargados de tramitar el encargo del retrato. Dedicado a actividades comerciales, llegó a hacer fortuna con la construcción de líneas de ferrocarril en Portugal. De regreso a España se vinculó a la política, afiliándose al Partido Liberal. Tras el triunfo de la revolución de 1868 se presentó a casi todas las elecciones que se celebraron en la circunscripción de Borja y posteriormente en la de Zaragoza-Borja, obteniendo Acta de Diputado en las de 1871, abril de 1872, 1879, 1881 y 1886. Su posición le llevó a prestar decidido apoyo a numerosas iniciativas impulsadas desde la ciudad de Borja durante esos años. Gracia, 2005, p. 508-510.

⁴Carta de Mariano García Corellano a Fernando Vallarín, Borja, 5-8-1859. Borja (Zaragoza), Archivo Histórico Municipal. Anexo 8.

⁵Gracia, 1999.

⁶Se refiere a la fiesta que se celebra en Borja el 21 de septiembre y que tiene su origen en una antigua feria de ganado.

⁷Se constata así el uso, menos habitual, de sus dos apellidos paternos manteniendo el orden original.



Federico de Madrazo: *Isabel II*, 1850. Óleo sobre lienzo, 223 x 146 cm. Roma, Palazzo di Spagna, Embajada de España ante la Santa Sede.

hermano, te repito que o me regalará el retrato, o no podré decorosamente darle menos de cuatro mil reales.

En cuanto al mérito artístico de la obra ya lo veréis antes de pagarla. Será una verdadera joya que bastará por sí sola para hacer notable esa que ya lo es notable Sala donde os ocupáis de la felicidad de los borjanos.”⁸

El retrato estaría ya en Borja en el mes de noviembre, adquirido al precio estimado por Vallarín, tal y como se deduce del acta municipal del 4 de ese mes:

“También se resolvió que se pague a D. Miguel Ballarín (sic) una cuenta importando cuatro mil sesenta y ocho reales de vellón por el coste y porte del cuadro de S. M. la Reina D^a Isabel segunda para colocarlo en la Sala Consistorial, con aplicación al capítulo de imprevistos.”⁹

⁸ Carta de Fernando Vallarín a Mariano García Corellano, Madrid, 16-8-1859. Borja (Zaragoza), Archivo Histórico Municipal. Anexo 9.

⁹ Archivo Histórico Municipal de Borja, Libro de Actas Municipales, acta de 4-11-1859. El subtotal de 4068 reales se desglosa en un aparte de la carta de Vallarín a García Corellano, indicando que 4000 corresponden al coste del retrato y 68 a los gastos de giro y conducción. Carta de Fernando Vallarín a Mariano García Corellano, sin fecha [1859]. Borja (Zaragoza), Archivo Histórico-

El envío del cuadro se acompaña de una carta sin fecha en la que Vallarín detalla las instrucciones sobre el modo de preparación del lienzo para su colocación en el bastidor y en el marco definitivo:

“El lienzo va rollado a un cilindro de madera metido en una caja estrecha y larga, de modo que no hará arrugas ni pliegues.

El cilindro va al aire dentro de la caja sujeto a ella por dos tornillos metidos a rosca por los testeros de la caja.

Se extenderá o desrollará el lienzo cuidadosamente sobre el bastidor en que deba clavarse, bien nivelado; y sin estirarlo demasiado se clavarán primero 4 clavos en los centros de los lados. Después se irán clavando otros estirando un poco unas y levantando los puestos anteriormente; y así se irá colocando el lienzo sin que forme arrugas ni ser desigual. Es decir que esta operación no se hace a la primera, sino poco a poco, clavando nada más que una mitad escasa de las tachuelas cuanto para que sostengan el lienzo para que quede estirado sin arrugas.

El lienzo es algo mayor que como encargaron, porque no contaron con que la reina es una mocetona que necesita más campo para su figura que los flacos y estirados retratos de los antiguos reyes que hay en esa Sala Consistorial. Si sobra, sea mucho o poco, que corten o doblen de arriba y del lado donde va la cola del vestido. Pero que no mermen nada de abajo (puesto que el pie ya casi llega al borde) ni tampoco del lado de la mesa porque ya está muy escatimado.

Si el encaje del marco come mucho lienzo, será bueno que aumenten al bastidor unos listones. El asunto es que se vea la cantidad mayor posible del lienzo porque demasiado mezquino va ya así.”¹⁰

Fierros compone el retrato a partir de la imagen oficial de la reina definida por Madrazo como pintor de cámara y que otros artistas deberían seguir. De hecho, su principal referencia es el último de los prototipos que éste

rico Municipal.

¹⁰ Carta de Fernando Vallarín a Mariano García Corellano, sin fecha [1859]. Borja (Zaragoza), Archivo Histórico Municipal.



Federico de Madrazo: *Isabel II*, 1846. Óleo sobre lienzo, 148 x 108 cm. Madrid, Museo del Romanticismo (CE7854).

realiza¹¹, a comienzos de la década de 1850, con ejemplos como el de la Embajada de España ante la Santa Sede¹² o el del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana. No obstante, Fierros define una imagen más simplificada, prescindiendo de ciertos elementos ambientales como la cariátide y el cuadro, con lo que la referencia se aproxima a otros modelos de Madrazo como el del Banco de España (1849) –hoy en el Museo del Romanticismo de Madrid¹³–, o el del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

La soberana se muestra de pie y de cuerpo entero. Viste el mismo traje de raso azul que en los retratos de Madrazo, con falda de amplio vuelo con volantes de plumas y cola desde la cintura, y berta con capas de tul bordado que marcan un gran escote dejando hombros y antebrazos desnudos. El carácter cortesano del vestido se complementa con la riqueza de las joyas que adornan su imagen: brazaletes, y anillo en la mano derecha,

broche en la blonda del escote, collar de perlas, pendientes y una majestuosa tiara de brillantes y perlas sobre el peinado de bandós, sujetando el fino velo que cae tras la espalda. Luce además las bandas de las órdenes de Carlos III y San Fernando. La mano izquierda, enguantada, se dispone sobre la cintura, mientras la contraria cae a lo largo del cuerpo descubierta y sujetando el guante. A diferencia de Madrazo, Fierros muestra a la reina en una visión más frontal, apenas la-deada, y en un primer término más acusado, al tiempo que su figura ocupa la práctica totalidad del espacio compositivo. Se sitúa en un interior palaciego definido por una pared de fondo y una columna en penumbra a la izquierda junto a un cortinaje recogido, elementos habituales del retrato de aparato. En el lado opuesto se aprecia un bufete, vestido con repostería carmesí que muestra el escudo real, y sobre el que se dispone un cojín de terciopelo rojo y borlas de oro en el que descansan la corona y el cetro.

Sobre estos elementos que conforman la retórica inamovible del retrato de corte, Fierros ensaya el rostro de la reina por separado en un *modelli* que serviría para adecuar su imagen al aspecto que ofrecería en aquel momento (DF0058). Con rictus serio e inexpresivo, y sin emplear las recetas de caracterización habituales en retratos de Madrazo, sigue sin embargo el principio de decoro o *dissimulatio* asociado a la representación de la imagen regia, basado en la necesidad de aunar las exigencias de verosimilitud y majestad sin falsear la realidad, pero permitiéndose ciertas licencias en la idealización de la fisonomía. El purismo romántico derivado de Madrazo se presenta aquí como el lenguaje más adecuado a estas demandas, que Fierros emplea no sólo por la naturaleza del encargo sino también por su propia formación. Su estilo es aquí semejante al que se aprecia en los retratos de su etapa compostelana, plenamente deudor de Madrazo, con un dibujo cuidado como base de la representación, un modelado sobre contrastes de claroscuro y una simplificación de la pincelada hacia un tratamiento más pictórico que expresa la personal asimilación de Fierros del estilo de su maestro.

¹¹ Díez, 1994 b, p. 220.

¹² Federico de Madrazo: *Isabel II*, 1850. Óleo sobre lienzo, 223 x 146 cm. Roma, Palazzo di Spagna, Embajada de España ante la Santa Sede.

¹³ Federico de Madrazo: *Isabel II*, 1846. Óleo sobre lienzo, 148 x 108 cm. Madrid, Museo del Romanticismo (CE7854).

DF0057

ISABEL II

1859

Óleo sobre lienzo, 172 x 122 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros 1859"

Sevilla, Hospital de la Caridad

BIBLIOGRAFÍA

Valdivieso – Serrera, 1980, p. 85; Valdivieso – Illán, 2010; Rodríguez Paz, 2013, p. 1472-1473; Rodríguez Paz, 2014 a, p. 191; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 75, cat. 27 (repr.)

Fierros repite aquí el esquema de retrato isabelino utilizado en el ejemplo del Ayuntamiento de Borja (DF0056). No obstante, introduce ligeras modificaciones en los elementos definidores de la estancia –con mayor presencia del cortinaje al fondo y ausencia de columna–, en el vestido de la reina en tonos pastel, y sobre todo en la pose de la figura, que cambia la situación del brazo izquierdo sobre la cintura para apoyarla en la mesa, cliché frecuente desde el Renacimiento en el retrato cortesano y que ha quedado codificado como re-



ferencia a la asunción por parte del gobernante de las tareas de estado propias de su cargo.

El cuadro fue un regalo de la propia Isabel II al ser nombrada Hermana Mayor honoraria de la Hermandad de la Santa Caridad tras la intervención por la que impidió la desamortización de sus bienes.

DF0058

ISABEL II

c. 1859

Óleo sobre lienzo, 48,5 x 36,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Exposición de óleos..., 1968, s.p., nº 28; Villa Pastur, 1972 c, p. 45 (repr.); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 19; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 16; Rodríguez Paz, 2013 a, p. 1477; Rodríguez Paz, 2014 a, p. 188 (repr.), 191; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 324-325, cat. 197 (repr.).



Igual que en otro ejemplo anterior datado hacia 1853 (DF0016), el artista ensaya de manera aislada el rostro de la reina como preparación para alguno de sus retratos de cuerpo entero. Su aspecto físico permite relacionarlo

con alguno de los que realiza en 1859, para los que sigue, como es habitual, el referente de retrato oficial presentado por Madrazo. El *modellino* que aquí comentamos se plantea como ensayo del rostro en tanto que par-

te fundamental del retrato que el artista debe actualizar y sobre la que recae la mayor carga expresiva.

Es un busto corto, enmarcado por una moldura oval, dispuesta la figura ante fondo neutro, de forma frontal y mirando al espectador. En esta ocasión se presenta con los atributos que la caracterizan como reina, de la misma forma que en la obra final: tiara plateada de la que cae un fino velo por la parte posterior. Se acompaña además de pendientes y collar de oro.

El artista enfrenta el retrato con franqueza, desde la cercanía de un estudio preparatorio en un formato pensado para abordar los detalles del rostro. Como en el estudio rea-

lizado años atrás, le aporta una expresividad afable y sonriente al remarcar la comisura de los labios y entrecerrar los párpados para potenciar la profundidad de la mirada, aunque sin el arrebato sensualista de aquel. El aspecto del rostro es más maduro y robusto, aunque tamizado por cierta dosis de idealismo que lleva al artista a potenciar la retórica de la *disimulatio*. El lenguaje formal, por su parte, es el habitual en esta etapa de Fierros, fuertemente vinculado al purismo de Madrazo, máxime en un encargo de esta naturaleza. Con todo, el rigor del dibujo se suaviza por la condición de boceto, con un tratamiento más pictórico en los elementos de joyería y en las telas del velo

DF0059

ISABEL II

c. 1859

Óleo sobre lienzo, 51 x 37 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 166; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 24; Castro, 2012 a, p. 344 (repr.); Rodríguez Paz, p. 1477; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 326, cat. 198 (repr.)

Sigue el mismo esquema que el *modellino* anterior, pero en esta ocasión disponiendo la figura más ladeada hacia la izquierda. La reina viste idéntico atuendo, dejando ver esta vez el escote del vestido rojo y una insignia sobre el pecho, cortada por el borde inferior del lienzo. El rostro adquiere ahora una expresión más seria y distante, sin la sonrisa del caso anterior y con la mirada perdida en un punto lejano, con lo que se ajusta más a lo que el pintor trasladará a los retratos de cuerpo entero que realiza en estos años.



DF0060

EL SEÑOR EMPARANZA¹

1861

Óleo sobre lienzo, 66 x 55 cm.

Firmado, fechado y dedicado: "A mi am.º Emparanza / Dº. Fierros / París / 1861."

Castellón, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 12, 76, cat. 28 (repr.)

A pesar de que el apellido Emparanza que figura en la dedicatoria no nos aporta información suficiente para concretar la identidad del modelo, es evidente que estamos ante un retrato de gran valor dentro del catálogo de Fierros. Por un lado, se trata de un documento más que confirma la presencia del pintor en París en 1861, como sabemos, en el que sería su primer viaje a la capital francesa en compañía de otros artistas españoles. Así parece corroborarlo la inscripción bajo la firma, además del sello de una casa de lienzos parisina en el reverso. Por otra parte, el cuadro permite conocer el discurrir de su estilo a comienzos de la década de 1860, una de las épocas más desconocidas de su producción retratística, de la que apenas se conocen obras. Así, vemos que aún en estos años mantiene sin variaciones el estilo purista aprendido de Madrazo que había caracterizado sus años de formación, su estancia composte-

¹ Obra inédita



lana y los primeros años tras su regreso a Madrid. El artista apostando por un tratamiento detallado de las formas, con un cuidado dibujo como base fundamental de la composición y un gusto especial por el detalle en la búsqueda de un efecto naturalista: obsérvese en este sentido la sombra que proyecta la cadena de los anteojos sobre la mejilla y el cuello de la camisa, o el sombreado de la barba afeitada alrededor de la perilla. Al mismo tiempo, el juego de modelado por oposición de luces y sombras, y el tratamiento compacto de la pincelada, nos siguen remitiendo a una fuerte filiación de Fierros con el estilo de su maestro.

DF0061

CÉLINE MONTALAND

c. 1860-1868

Óleo sobre lienzo, 64 x 43 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, n. 194 (como *Retrato de la actriz Sra. Montalán*); Castro, 2014, p. 34-37 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 329-331, cat. 200 (repr.)

Retrato femenino de busto en formato oval. La dama se representa de perfil, con el cuerpo



ligeramente girado para mostrar la espalda, al descubierto por el amplísimo escote de un elegante vestido negro con tela de encaje. Dirige su mirada hacia un punto lejano fuera del cuadro con expresión ausente. El cabello es oscuro, peinado con raya al medio y recogido en un elegante tocado que se extiende por su espalda y dibuja pequeñas ondulaciones sobre su frente. El atuendo se completa con un pendiente dorado como único elemento de joyería, conformando una imagen de discreta distinción.

La obra es un magnífico ejemplo de la influencia que Fierros recibió del clasicismo romántico de la obra de Ingres a través de Madrazo, quien lo había aprendido directamente del pintor francés. Así se pone de manifiesto en la pulcritud del dibujo y la limpieza de los volúmenes, donde el uso del color con una paleta tonal reducida queda sometido al protagonismo absoluto de la línea. La deuda ingresca se aprecia asimismo en el empleo de una iluminación fría que destaca el contorno de la figura sin difuminarlo, diferente a la que



León Crémère, *Retrato de la actriz Céline Montaland*, Carte-de-visite, 10 x 6 cm., cit. por Castro, 2014, p. 35.

Fierros utilizará posteriormente en su obra madura. Todo está concebido para destacar la feminidad de la retratada a través de la esbeltez de sus contornos y la tersura de su piel, de ahí que se conceda tanto protagonismo a la espalda desnuda como uno de los puntos de mayor interés de la obra, donde el influjo de Ingres se aprecia con claridad en cuanto a la definición de una imagen de refinada sensualidad. Con todo, a pesar de esa idealización a la que se somete el estudio de la figura, pervive cierta voluntad de buscar una imagen individualizada del rostro aunque sea a través de la plasmación de rasgos faciales que vayan en detrimento de esa sublimación, como son la acentuación de líneas expresivas o arrugas alrededor de la boca y el mentón. De hecho, a pesar de la dureza lumínica que mencionábamos, no se renuncia a la consecución de un efecto de realismo por medio de otros recursos como el empleo de leves sombras en el modelado del rostro, la potenciación de las carnaciones para incrementar la viveza, o el interés por los efectos de brillos y veladuras. La figura se recorta sobre un fondo de paisaje en tonos celestes concebido como mero telón teatral ajeno a la retratada y complementado en medio término con un adorno floral que acentúa el carácter decorativo asociado entonces al retrato femenino. En el tratamiento de estos motivos secundarios se advierte una tímida liberación de la pincelada respecto al dibujo, aunque muy sometida aún en otros elementos de ornato como el pendiente o las telas, sin que se aproxime a la simplificación pictórica que la obra posterior de Fierros concederá a estos objetos.

C. Castro¹ ha identificado a la modelo con la actriz francesa Céline Montaland, en virtud de una fotografía de la dama que Fierros empleó como referencia. El artista copia el retrato fotográfico, originalmente de cuerpo entero, reduciéndolo a un formato de busto pero respetando la pose y el atuendo. Es quizá uno de los primeros casos en que emplea un modelo fotográfico para un retrato, recurso que será habitual en su producción posterior. La fotografía en cuestión, obra de León Crémère,

¹ Castro, 2014.

hubo de realizarse en París a comienzos de la década de 1860. Fierros pudo hacerse con una copia en Madrid, en unos años en que proliferaba con una espectacular demanda la reproducción de retratos de celebridades entre los gabinetes fotográficos². Algo similar haría con los retratos del torero Francisco Arjona Herrero “Cúchares” (DF0881), el escritor Théophile Gautier (DF0120) o el empresario Ferdinand de Lesseps (DF0248). En este caso concreto, la influencia del teatro francés y el notable éxito de Montaland en España hubieron de motivar a Fierros, gran aficionado al teatro, a copiar la imagen de la actriz, a la que incluso pudo llegar a ver durante alguna de las representaciones que ofreció en Madrid a mediados de la década de 1850³.

El cuadro se hallaba entre pertenencias del

pintor en el momento de su muerte, y fue incluido en el catálogo de la exposición-venta de Oviedo de 1894 bajo el epígrafe castellano *Retrato de la actriz Sra. Montalán*. Debemos juzgarlo, por lo tanto, no como una obra de encargo sino como ejercicio de estilo que tiene como principal objetivo la plasmación de una imagen de feminidad desde una perspectiva puramente romántica, y que cuenta además con la referencia novedosa de la fotografía como guía para el trabajo de retratista.

Céline Montaland (Gand, 1843 – París, 1891) fue una reconocida actriz y bailarina francesa. Hija de comediantes, aprendió el oficio desde su niñez y pronto destacó como una joven promesa de los escenarios. Actuó en diversos teatros de Francia representando papeles variados, muchos de ellos escritos especialmente para ella. Tanto sus dotes interpretativas como su seductora belleza le valieron el favor del público que la apodó “La petite Montaland”, no tanto por su corta edad como por su baja estatura.

²“En aquellos años, no hubo fotógrafo de cierto renombre que no ofreciese a su clientela un amplio muestrario de retratos de celebridades. Eusebio Juliá, uno de los retratistas madrileños de más talento, hizo importantes tiradas de su célebre álbum “de todas las eminencias que desde muchos años acá ocupan puestos importantísimos de la Nación”, que comercializaba desde el formato de tarjeta hasta “tamaño natural” [...]. Esta costumbre se mantuvo hasta finales de siglo por parte de [...] autores de interesantes colecciones de retratos de actores, músicos, cantantes o toreros. La categoría de los fotógrafos llegó a medirse no sólo por la calidad, sino por la cantidad de estos retratos, que exhibían en sus escaparates, proporcionando así una distracción añadida a los cientos de curiosos que paseaban por las calles céntricas de las ciudades. “Hay quien se ocupa cinco o seis horas –escribió Mesonero Romanos, en 1861– en revisar minuciosamente el progreso en las obras de la Puerta del Sol; otros lo emplean en recorrer uno por uno los mil retratos-tarjeta expuestos a las puertas de los fotógrafos”. López Mondéjar, 1999, p. 56.

³Ojeda – Vallejo, 2003, p. 413-446.

DF0062

AUTORRETRATO

c. 1860-1865

Óleo sobre lienzo, 40,5 x 32 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Ribadeo, Antonia Carrera; regalo de ésta a Manuel Fierros; por descendencia directa hasta su actual propietario.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 7; Exposición del pintor Dionisio Fierros, 1992, s.p., nº 26 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1579; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 322-323, cat. 196 (repr.).

En su tercer autorretrato conocido, Fierros vuelve a optar por el formato de busto, aunque más reducido que en el caso anterior (DF0006). La obra adquiere así un carácter más íntimo, tanto por sus pequeñas dimensiones como por la cercanía que a través de la mirada se establece entre el modelo y el espectador, como es propio de la tipología de autorretrato confidente. El pintor se sitúa ante un fondo neutro en posición de tres cuartos – casi de perfil –, con la cabeza ligeramente girada hacia el espectador. Encuadrado a la altura de los hombros, muestra parte de su chaqueta, el cuello blanco de la camisa y la vistosa corbata de lazo con lunares. No obstante, la principal novedad iconográfica estriba en el rostro, de aspecto más maduro aunque todavía joven, con cabellos castaños peinados hacia atrás dejando la frente despejada, y una espesa barba que será característica de su imagen a partir de este momento. La barba se completa con un bigote de guías afiladas hacia



arriba, componiendo así una cuidada imagen que, junto con la expresión distante y un tanto altiva, remite al arquetipo de dandi propio de la iconografía de artista romántico.

El análisis formal de la obra nos lleva a datarla hacia comienzos de la década de 1860. La pervivencia de un lenguaje próximo al purismo de Madrazo, pero que se abre a un mayor realismo en el modelado, con un reparto de sombras más gradual y una resolución pictórica más consciente, enlaza con el estilo de Fierros hacia esos años. Es lo que demuestra en retratos como el del pintor Manuel Castellano, fechado en 1865, donde emplea un tratamiento similar. La apariencia física del artista ayuda también a precisar la datación del cuadro, que ha de ser poco anterior a su siguiente autorretrato, datado en 1865 (DF0066). La fotografía que se toma en París en 1861 junto a otros artistas ofrece un aspecto no muy distinto del que muestra en esta obra.

DF0063

RETRATO DE SEÑORA

1863

Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros 1863" (lat. der.)

Colección de Arte Afundación (nº. inv. 770)

PROCEDENCIA

Colección Caixavigo, Colección Caixa Ourense y Colección Caixa Pontevedra; Colección Caixanova; Colección Novacaixagalicia

EXPOSICIONES

Vigo, 1996; A Coruña, 1997; Itinerante, 2000; Itinerante, 2012-2013; Santiago de Compostela, 2018

BIBLIOGRAFÍA

Ilarri Jimeno – Pablos – Ilarri Junquera, 1993-1995, p. 35 (repr.); Pablos, 1996, nº 4; Pablos, 1997, nº 3; López Vázquez, 1999, p. 374; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 66 (repr.); López Vázquez, 2000, p. 25; Pablos, 2003, p. 33 (repr.); Valle Pérez et al., 2005, p. 14 (repr.); García Iglesias, 2012, p. 42 (repr. lám. 27), 43; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 14, 77-78, cat. 29 (repr.); Galicia Universal..., 2018, p. 190 (repr.).

Se trata del único retrato de Fierros fechado entre 1862 y 1864, una de sus etapas más desconocidas, en la que su labor de retratista hubo de quedar aparcada mientras realizaba algunos viajes por la Península y por Europa, dedicándose con mayor afán al cuadro de costumbres. Representa a una señora de edad avanzada, ataviada con un atuendo de inspiración holandesa compuesto de una rica pelli-za marrón cerrada en el cuello y un sombrero o capota azul que cubre la parte posterior de la cabeza dejando a la vista el cabello cano con tirabuzones que caen junto a las sienes. Situada en posición casi frontal, de busto amplio y ante fondo neutro, mira directamente al espectador con expresión profunda y concentrada.

Tanto el atuendo como la extraordinaria calidad técnica de la obra plantean serias dudas sobre su origen, máxime cuando se firma en una época de escasa dedicación al retrato.



Su logrado realismo se ha venido explicando como parte de la evolución estilística que el autor experimenta en esos años¹, si bien el análisis de otros ejemplos coetáneos parece demostrar que ese avance se produce de manera más evidente a comienzos de la década siguiente, y que por lo tanto esta obra se ajusta con dificultad a esa evolución según su inscripción de fecha. La iluminación es más cálida y naturalista que en retratos anteriores, con un reparto de sombras más gradual que potencia la descripción de la orografía del rostro con la introducción de pequeñas penumbras y un mayor ajuste al tono local. Es el camino que toma el retrato español durante esos años, fijándose en referentes barrocos como modelo para incrementar el grado de realismo, y que el propio Fierros sigue en ese momento. Sin embargo, su audacia formal, y el singular atuendo de la dama, extraño a la clientela burguesa española del momento, llevan a pensar que el artista esté copiando aquí una obra de otro autor. En tal caso, cabría entenderla como ejercicio de estilo con el que ensayaría los modelos de retrato realista que buscaba aplicar a su propia obra.

¹ López Vázquez, 2000, p. 25.

DF0064

MARIANA AREYZAGA Y ELÍO

1864

Óleo sobre lienzo, 65,5 x 54 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (lat. der.)

Tudela (Navarra), colección particular

EXPOSICIONES

Bayona, 1864; Madrid, 1864

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, 1864, p. 25; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 256, nota 35; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 335, cat. 203 (repr.); Masaveu 175 aniversario, 2015, p. 21.

En nota manuscrita adherida al reverso del lienzo se lee la siguiente descripción: "Retrato de D^a. Mariana Areyzaga y Elío, Magallón y Arteta, nieta de D^a. Mariana Magallón y Armendáriz hermana de Don Joaquín Magallón y Armendáriz, Marqués de San Adrián. Falleció a los 5 años de edad y vino su retrato a Monteagudo con el del predicho Marqués de San Adrián, en 1864. Fue premiada esta pintura con medalla de plata en la Exposición de Bayona de 1864." La niña es, por lo tanto, hija de Juan Carlos Areyzaga y Magallón y de Teresa Elío Arteta, y sobrina-nieta por línea paterna del VII Marqués de San Adrián y Castelfuerte. Sufrió una muerte prematura siendo aún niña, y aunque fue retratada por Fierros en vida, tras su fallecimiento el artista retocó la obra añadiendo las alas, según testimonio de los actuales propietarios del cuadro. Es buen ejemplo del gusto romántico por el sentimentalismo y cierta ornamentación superficial que aquí se aprecia en el cliché la



decoración floral en primer término que Fierros emplea en diversas ocasiones, y en el encuadre de nubes y telas vaporosas que cubren la piel blanquecina de la niña. La entonación del rostro fue objeto de crítica por parte de J. García, que en su reseña de la Nacional de 1864 publicada en *La Época* lamenta que el artista "no sabe o no quiere renunciar a ciertas tintas macilentas que dan a las carnes color enfermizo y falso"¹, cuestión que probablemente sea producto del empleo de un referente fotográfico. Por lo demás, el retrato sigue las pautas académicas habituales, con un modelado del rostro sobre contrastes de claroscuro, una clara base lineal en la definición de las formas, y un tratamiento más pictórico en los elementos decorativos que adolece de un evidente artificio.

¹ García, 1865, p. 4.

DF0065

DAMA SENTADA

c. 1864

Óleo sobre lienzo, 30,5 x 25,5 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Dionisio Fierros 1827-1894. *Íntimo y mundano*, 2000, p. 67 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 336-337, cat. 204 (repr.)

En un lienzo de pequeño formato se nos presenta el boceto para el retrato de una dama, representada de algo más de medio cuerpo, terciada hacia la derecha y sentada en un sillón frailer. Viste traje negro de amplio vuelo que en algunos puntos se funde con la oscuridad del fondo, adornado con cuello de encaje blanco, collar dorado de doble vuelta y guantes marrones. Los cabellos, de rizos anaranjados, se peinan con raya al medio dejando al descubierto un rostro que dirige al espectador una mirada risueña.

La obra, que se hallaba en el taller del artista en el momento de su muerte, guarda grandes similitudes con el *Retrato de dama francesa* de José Casado del Alisal, realizado en París



en 1864¹. El formato y encuadre de la figura son idénticos, y también se aprecian evidentes coincidencias en la fisonomía de la modelo, el atuendo y el sillón. No así en su pose, más franca y desenfadada en el ejemplo de Casado donde la modelo, acodada sobre el brazo del sillón, se vuelve de manera decidida hacia el espectador con una sonrisa más resuelta, y situando sus manos, entrelazadas y sin guantes, sobre el regazo.

Estas coincidencias nos hacen suponer que, o bien Fierros conocía el retrato de Casado, o bien ambos artistas contaron con la presencia de la misma modelo para estas obras. Esta última hipótesis vendría a confirmar la presencia de Fierros en París en 1864, presencia que no podemos confirmar a falta de información más fiable pero que no resultaría extraña considerando su participación en la Exposición Internacional de Bayonne ese mismo año. Consideremos además los numerosos viajes que Fierros realiza por diferentes regiones de la Península y de otros países de Europa en la década de 1860. En último caso, cabría la posibilidad de que este boceto fuese realizado durante el primer viaje de Fierros a París en 1861, aun cuando el retrato de Casado fuese terminado en fechas posteriores.



José Casado del Alisal: *Retrato de dama francesa*, 1864. Óleo sobre lienzo, 130,5 x 98 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04267).

¹ José Casado del Alisal: *Retrato de dama francesa*, 1864. Óleo sobre lienzo, 130,5 x 98 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04267).

DF0066

AUTORRETRATO DE BALLOTA

1865

Óleo sobre lienzo, 75 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1865" (lat. der.)

Ballota (Cudillero, Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 98, 140 (repr.); Barón, 2007 a, p. 24 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 79-80, cat. 30 (repr.).

El título de este autorretrato no se debe al lugar de realización -que a juzgar por su datación hubo de ser Madrid- sino por su posterior ubicación desde que el artista lo regalase a su primo Cayetano Suárez, también nacido en Ballota.

Se trata de uno de sus autorretratos más sobrios, no sólo por el predominio de las tonalidades oscuras tanto en el fondo como en la vestimenta -con una corbata roja con alfiler de perla como único detalle ornamental-; o por la elección de la tipología de retrato de busto propia de la clase burguesa, a la que resulta inherente ese gusto por la austeridad; sino también por el empleo de una iluminación muy concentrada en la zona del rostro, que deja el resto del lienzo en una penumbra casi absoluta. Un foco de luz externo que penetra desde el ángulo superior izquierdo ilumina de forma muy selectiva el rostro del artista, modelado una vez más con un fuerte contraste entre una zona iluminada y otra en sombra, en este caso potenciada de manera notable hasta lograr un resultado mucho más tenebrista que en otros retratos.



A pesar de su sobriedad, se aprecia la voluntad del artista por mostrar una imagen distinguida de sí mismo. La pose elegante y erguida transmite la misma idea de gallardía que se consigue con la mirada, dirigida al espectador con una expresión cautivadora a la altura de los mejores retratos de Fierros. El cuidado en el atuendo se aprecia en el detalle de la corbata roja con alfiler de perla, único elemento que sale de la formalidad de la vestimenta y que se presenta como signo de coquetería masculina. Lo mismo ocurre con el estilizado bigote de guías afiladas y la barba espesa, que ahora se peina partida al medio de la misma forma que se verá en autorretratos posteriores. La inscripción de fecha en este caso permite tomar la obra como referencia para la datación de otros autorretratos, teniendo en cuenta tanto el aspecto del pintor como cuestiones de estilo.

DF0067

RETRATO DE SEÑORA CON FONDO OSCURO

1865

Óleo sobre lienzo, 75 x 60 cm.

Firmado y fechado: "D^o. F^o. / 1865." (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, n^o 14; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 65 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 81, cat. 31 (repr.); Castro, 2017, p. 152, 154 (repr.).

Retrato de mujer joven, en formato de busto, sobre fondo neutro. Dispone el cuerpo en tres cuartos de perfil, mientras gira la cabeza hacia el frente, mirando directamente al espectador. Viste un entallado traje negro, con botonadura sobre el pecho y cuello de encaje blanco cerrado con broche. Sobre su brazo derecho asoma un echarpe de color grisáceo. Peina sus cabellos castaños en dos trenzas que se recogen detrás de la cabeza, dejando al descubierto la parte inferior de las orejas, que lucen pendientes a juego con el broche.

La obra es fiel reflejo de la sobria distinción asociada al retrato del XIX como signo de elegancia refinada, que Fierros toma directamente de Madrazo. La composición se sostiene en la firmeza del dibujo, especialmente en el rostro, bien definido, y punto de mayor interés del pintor, donde capta la expresividad contenida inherente a obras de esta naturaleza. Iluminado con un foco muy selectivo desde el ángulo superior izquierdo, el rostro parece emerger de la penumbra que rodea a



la figura. Esta luz modela suavemente unas carnaciones plásticas, tratadas con una pincelada de toques cortos, compacta y poco densa. El brillo de los ojos, además de incidir en la profundidad de la mirada, demuestran la intención de Fierros de conseguir un resultado naturalista, como se aprecia también en la diferenciación de calidades táctiles en telas, cabellos y joyas, elementos estos últimos en los que el artista se permite cierta libertad de pincelada sobre la línea.

C. Castro ha querido ver en este cuadro el retrato de la infanta Antonia de Portugal que Fierros presenta a la Nacional de 1864, atendiendo al parecido con una fotografía de la aristócrata. Sin embargo, tal atribución admite ciertas dudas, toda vez que el óleo está fechado un año después de la exposición, y a falta de otras fuentes que confirmen esa relación con mayor rigor.

DF0068

EL PINTOR MANUEL CASTELLANO

1865

Óleo sobre lienzo, 52 x 43 cm.

Firmado, fechado y dedicado: "A mi amº. Ml. Castellano / Dº. Fierros / 1865" (lat. der.)

Madrid, Museo Nacional del Prado (P4325)

PROCEDENCIA

Donación de Dolores García del Alcalde al Museo de Arte Moderno, aceptada el 29-1-1934.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Madrid, 1997

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 12; Casado, 1987, p. 501; Barón, 1997 b, p. 108, 109 (repr. lám. 22); Gállego, 1997, p. 28, 36; Calvo Serrallier – Zugaza, 2006, p. 1066; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 82-83, cat. 32 (repr.); Díez – Martínez Plaza – Gutiérrez Márquez, 2015, p. 189 (repr.).

En un lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo, la figura del modelo se muestra de busto corto ante un fondo indefinido que se matiza desde los tonos pardos hasta el negro. Con el cuerpo levemente girado hacia la derecha, sitúa su rostro en posición frontal y dirige la mirada hacia un punto lejano a la izquierda. Retrato a los treinta y nueve años, el efigiado es un hombre de rostro ovalado, con grandes ojos marrones y frente despejada por una incipiente calvicie. Luce bigote y espesísimas patillas que le confieren un aspecto particular. Viste chaqueta oscura, chaleco marrón y corbata negra con lunares prendida con alfiler de brillante.

Manuel Rodríguez de la Parra Castellano (1826-1880) se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y posteriormente fue ayudante de Carlos Luis de Ribera, con quien colaboró en la decoración del techo del salón de sesiones del Congreso de los Diputados. Su obra, plenamente romántica, se centra en asuntos costumbristas, destacando *Patio de caballos de la plaza de toros de Madrid* que le valió una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856. Se trata de la única obra en la que Fierros retrata a otro pintor, y que por lo tanto hemos de catalogar dentro de la tipología de "retrato de artista" común en este momento en la que se refleja la proximidad y el afecto entre ambos personajes. Fierros



y Castellano se conocieron durante su aprendizaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y compartieron inquietudes tanto dentro como fuera de su profesión. Conocida es su dedicación a temas costumbristas típicamente castizos, reflejo a su vez de un gran aprecio por las tradiciones hispanas entre la que destaca su afición a la tauromaquia. Ambos pintores compartían además admiración hacia el fotógrafo Charles Clifford: Castellano, que destaca como un gran coleccionista de fotografía en su época, llegó a reunir una magnífica colección de alrededor de 20000 ejemplares entre los que destacan los del inglés¹. Fierros poseía también una nada desdeñable recopilación de fotografías de Clifford que ronda las 70 obras². La amistad que unía a ambos pintores se aprecia no sólo en el carácter íntimo de la obra sino también en la acertada captación de la expresividad del rostro del modelo, para lo cual Fierros pudo haberse servido de alguna de las fotografías que Castellano se tomó en 1859³. Es obra de factura suelta, en la que la rapidez de ejecución no impide al artista demostrar su gusto por el detalle y el dibujo cuidado.

¹ Actualmente en la Colección Castellano de la Biblioteca Nacional de España. Sánchez Cano, 2008.

² Agradezco a Pablo F. Díaz-Fierros el aporte de esta información que recoge en su investigación doctoral actualmente en período de realización bajo el título "El lenguaje fotográfico de la arquitectura en España (1852-1862). Charles Clifford".

³ José María Sánchez, *Manuel Castellano, pintor*, Fotografía, papel a la sal, imagen oval 336 x 251 mm, sobre cartulina de 370 x 270 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

DF0069

RETRATO DE DAMA

c. 1860-1878

Óleo sobre tabla, 23,5 x 18 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala V, nº 26; Villa Pastur, 1973 a, p. 96, 131 (repr.); Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano, 2000, p. 88 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 343, cat. 209 (repr.).

Pequeño retrato de una dama joven de identidad desconocida. Se muestra de busto ante un fondo totalmente oscurecido, con el cuerpo en posición frontal y la cabeza de perfil hacia la izquierda en un marcado escorzo excepcional en la retratística de Fierros. Su atuendo se compone de un vestido negro de pronunciado escote rectangular rodeado por una especie de alzacuello blanco de tela más vaporosa, y completado por un sombrero negro de ala ancha ligeramente ladeado para mostrar el rostro despejado y el cabello recogida en un moño. Se trata de una vestimenta extraña para una dama de mediados del XIX, y es que, como señala Villa Pastur, esta indumentaria evoca referentes de la pintura holandesa del XVII¹, especialmente de retratos burgueses, por lo que no podemos descartar que estemos ante una copia de otra obra de esa época.

Sin ninguna referencia ambiental al entorno en el que se incluye, el espacio del lienzo viene definido por la propia presencia de la mujer, iluminada por un foco exterior que la hace destacar volumétricamente sobre un fondo en penumbra. La luz, muy selectiva y suavemente graduada, se orienta hacia el rostro y el cuello de la dama creando un efecto tenebrista que deja el resto del cuadro sumido en una oscuridad casi total hasta el punto de no diferenciar a simple vista los contornos de la figura. De este modo se resalta el papel predominante del rostro, circundado por el tono blanquecino del alzacuello que consigue



distinguirlo cromáticamente sobre el resto de la composición. Es aquí donde se concentra la mayor atención del pintor, trabajando los rasgos de la modelo con un cuidado dibujo y un tratamiento naturalista de las carnaciones para subrayar la viveza del semblante. La tersura de la piel, bañada por una luz cálida que facilita la introducción del efecto atmosférico, potencia el encanto femenino de una expresividad concentrada en la mirada. El perfecto dominio de Fierros para el tratamiento de las telas y la diferenciación de calidades táctiles se aprecia en el cuello del vestido, compuesto con una pincelada muy ligera que crea efectos de veladuras tamizadas por la luz, acentuando además la sensación de misterio e hipnotismo que envuelve a la figura. Se conserva un apunte a lápiz como obra preparatoria para este cuadro (DF0556).

¹ Villa Pastur, 1973 a, p. 96.

DF0070

MANUEL GARCÍA BARZANALLANA Y GARCÍA DE FRÍAS, MARQUÉS DE BARZANALLANA

1867

Óleo sobre lienzo, 220 x 127 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1867" (lat. izq., en el faldón de la mesa)

Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda

BIBLIOGRAFÍA

Páez Ríos, 1966, p. 469; Buades, 1988, p. 136-137; Marcos Vallaure, 1988, p. 96, 97 (repr.); Sampedro - Alos Merry Val, 2005, p. 218, 219 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 84-85, cat. 33 (repr.).

Manuel García Barzanallana y García de Frías nació en Madrid en 1817, hijo del asturiano Juan García Barzanallana, considerado el fundador del régimen aduanero moderno. Tras licenciarse en Derecho en 1840, funda un bufete de abogados en Madrid, aunque muy pronto lo abandona para dedicarse al periodismo y a la política, su verdadera vocación. Comienza a publicar en diferentes diarios como *La Revista de España*, *de Indias y del Extranjero*, *El Eco del Comercio* o *El Heraldo*, especializándose en temas políticos, económicos y administrativos. En 1844 entra como fiscal en la Secretaría del Ministerio de Hacienda, y al año siguiente ocupa el cargo de subdirector tercero de la Dirección de Aduanas. Adscrito al Partido Moderado, en 1846 es elegido diputado a Cortes por el distrito de Cangas de Tineo, y posteriormente por otros distritos hasta 1864. En 1847 es jefe tercero de negociado de la Sección IV del Ministerio de Hacienda. Seis años después es designado director general de Contabilidad y director general de Aduanas, cesando de ambos cargos en 1854. Ese año abandona temporalmente la política y pasa a dirigir el periódico *El Parlamento*, hasta que dos años más tarde retoma la actividad administrativa al ser nombrado ministro de Hacienda, cargo que desempeña de manera intermitente en diferentes gobiernos hasta febrero de 1868. En 1864 la reina Isabel II lo nombra senador vitalicio y le concede la gran cruz de Carlos III. Tres años después le otorga el título de mar-



qués de Barzanallana, y en 1878 Alfonso XII lo nombra caballero de la Orden del Toisón de Oro. Fallece en Madrid en 1892.

Fierros lo retrata durante su último ejercicio al frente del ministerio de Hacienda, y por ello lo representa con uniforme de ministro y luciendo las insignias de las Órdenes de Isabel la Católica, San Fernando y Carlos III —esta última, concedida aquel mismo año—, y las bandas de las dos últimas. Tanto la cruz como la banda de la Orden de Carlos III debieron de ser añadidas con posterioridad por el propio pintor, al concedérsele un año después de terminar el cuadro. En cambio, no porta el collar del Toisón de Oro, que no le sería otorgado hasta once años más tarde. Se muestra de cuerpo entero, de pie, en primer plano y ocupando toda la altura del lienzo, en una obra que sigue el esquema habitual de retrato oficial o de aparato al ubicar al personaje en una estancia palaciega definida por una pared de fondo con un cortinaje recogido, y situando junto a él una mesa en la que descansan el bicornio y dos libros —referencia al carácter ilustrado del modelo y a su deber de gobernante—, sobre los que éste apoya su brazo derecho.

La estancia se ilumina desde el exterior con un foco potente y selectivo que provoca contrastes de claroscuro y destaca la figura sobre el fondo, recortada con un dibujo bien definido y amarrado incluso en zonas de sombra.

La luz se vuelve más cálida y naturalista, producto de la asimilación de Fierros de la obra de Velázquez, si bien el patrón de sombras que modela el rostro aún sigue de cerca las enseñanzas de Madrazo al concatenar zonas iluminadas y zonas en sombra. Precisamente en estos años se produce el progresivo cambio en la obra de Fierros hacia una ilumina-

ción y un modelado más naturalistas, si bien en encargos de carácter oficial se mantenga más fiel a postulados académicos.

Existe una réplica en pequeño formato, hoy en paradero desconocido, en la que el retratado no luce aún la banda de la Orden de Carlos III (DF0880).

DF0071

NICOLÁS FERNÁNDEZ FIERROS, PADRE DEL PINTOR

1868

Óleo sobre lienzo, 35 x 25 cm.

Firmado: "Fierros" (lat. der.).

"Lo pinté / Año de / 1868 / Edad = 78" (lat. der., sobre la firma)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., n° 20; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala II, n° 5; Villa Pastur, 1973 a, p. 99; Villa Pastur, 1994, p. 68; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 86-87, cat. 34 (repr.)

Nicolás Fernández Fierros –cuyos apellidos tomaría en orden inverso su hijo Dionisio– pertenecía a una familia de campesinos con antepasados hidalgos originaria de Ballota, localidad en la que vino al mundo el 1 de septiembre de 1790, siendo hijo de Nicolás Fernández Fierros y María del Carmen Fernández Vívigo. Pocos datos nos han llegado sobre su biografía, aparte de que combatió durante la primera guerra carlista en el bando que apoyaba la causa del infante don Carlos, circunstancia que le valió el apodo de "El Realista". Un accidente sufrido durante la contienda le causó lesiones en la mitad derecha del rostro, un hecho que su hijo quiso disimular en el momento de retratarlo mostrando únicamente su perfil izquierdo.

Se presenta como un hombre de edad avanzada, pelo cano con largas patillas, ojos claros, y abundantes arrugas en el rostro que evidencian lo que se corrobora en una inscripción a la derecha que nos facilita su edad exacta –78 años– en el momento de posar para el artista.



La figura se recorta sobre un fondo indefinido que opone una zona iluminada a otra totalmente oscurecida para destacar volumétricamente un rostro modelado siguiendo el mismo patrón de sombras aunque tamizadas por una luz naturalista que destaca cada detalle de la orografía de la cara por medio de pequeñas penumbras y unas carnaciones conseguidas gracias al enriquecimiento de la gama cromática. El tratamiento de los rasgos faciales incide en esa búsqueda de realismo: ojos y mejillas hundidos, nariz huesuda, labios finos y levemente contraídos, etc., todo ello subrayado por una expresividad que se concentra en la mirada para transmitirnos fielmente el carácter del retratado. La rotundidad del dibujo que define los contornos deja margen en algunas zonas como el rostro o el cabello para una cierta soltura de pincelada.

DF0072

NICOLÁS FERNÁNDEZ FIERROS, PADRE DEL
PINTOR

c. 1868

Óleo sobre lienzo, 74 x 48 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 99; Villa Pastur, 1994, p. 68;

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 349, cat. 212 (repr.).

En este segundo retrato de su padre, Fierros escoge un formato mucho más frecuente en su producción, repetido especialmente en las obras destinadas a una clientela burguesa: figura de busto sobre fondo neutro inscrita en un óvalo y en un lienzo cuadrangular que duplica las dimensiones del anterior, con lo cual el cuadro gana en distinción y empaque pero pierde el carácter íntimo de la primera versión (DF0071). La disposición y la imagen del modelo son idénticas, perfilado hacia la izquierda y vistiendo traje oscuro con chaleco, corbata de lazo y camisa blanca con cuello almidonado, pero en este caso se encuadra casi a la altura de la cintura permitiéndole incluir en la solapa de la chaqueta una insignia



que supone la única nota de color en un lienzo que vuelve a estar dominado por los tonos tierra, más incluso que en el primer retrato por el tratamiento uniforme en tonos pardos que adquiere el fondo. Al verse oscurecido el último término de forma homogénea, desaparece la concatenación de zonas de luz y sombra entre éste y el modelo, limitando consecuentemente la ilusión de profundidad en la escena. Por lo demás, se repite el tratamiento formal del cuadro anterior, con idéntico modelado y estudio del rostro.

DF0073

MARÍA ÁLVAREZ DEL VALLE, MADRE DEL
PINTOR

c. 1868

Óleo sobre lienzo, 35 x 25,5 cm.

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala II, nº 7; Villa Pastur, 1973 a, p. 99; Villa Pastur, 1994, p. 68; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 350-351, cat. 213 (repr.)

María Álvarez del Valle, nacida en 1798, contrajo matrimonio con Nicolás Fernández Fierros en abril de 1818, probablemente en la iglesia de Santa María de Ballota. De



este matrimonio nacerían, además de Dionisio, cinco hijos más: Basilia (1819), Manuel

(1821), Rufina (1825), Petra (1833) y Carmen (1839).

Este lienzo forma pareja con el retrato de Nicolás Fernández Fierros, padre del pintor (DF0071), de idénticas dimensiones y similares características formales. Mantiene el formato cuadrangular, aunque queriendo definir con el fondo un marco ovalado para la figura que se muestra de busto corto terciada hacia la derecha y volviendo la cabeza al frente. El carácter íntimo que viene dado por el reducido tamaño del lienzo se acentúa con la posición y la mirada frontal que establecen un vínculo más estrecho con el espectador. Se muestra como una mujer de edad avanzada: el cuadro no está fechado, pero si consideramos que forma pareja con el retrato de su esposo debemos datarlo hacia 1868, cuando la modelo cumplía 70 años. Su rostro refleja señales del paso del tiempo, con arrugas junto a la boca, en el mentón y bajo los ojos, que miran al espectador con expresión melancólica. Los cabellos son ondulados, con tonalidades plateadas que acentúan su imagen

anciana, y se cubren con un pañuelo negro que cae sobre los hombros confundiendo con la negrura del fondo y de la vestimenta tan sólo aclarada por el cuello grisáceo.

El profundo estudio de la expresión del rostro, concentrada en el perfecto tratamiento de la mirada y ayudada por el fruncimiento de las comisuras de los labios, hacen de esta obra uno de los más logrados retratos de esta etapa del pintor. La naturalidad y franqueza con que se nos presenta la modelo resalta la sensación de realismo conseguida gracias a una iluminación que potencia las carnaciones y perfila con suavidad las líneas del rostro. Un naturalismo que asimismo se potencia con el uso de una paleta cromática que, si bien se ciñe a un espectro tonal muy reducido, se emplea con un tratamiento gradual que enfatiza el modelado y la luminosidad del rostro. Los efectos de brillos y reflejos, tan útiles en este sentido, se aplican en las zonas claras como son el cabello y el cuello, trabajados a su vez con una pincelada suelta y más empastada.

DF0074

MARÍA ÁLVAREZ DEL VALLE, MADRE DEL PINTOR¹

c. 1868

Óleo sobre lienzo, 66 x 50 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 352, cat. 214 (repr.)

Al igual que en el caso de Nicolás Fernández Fierros, Fierros presenta el retrato de su madre en dos versiones casi idénticas. Mantiene el mismo esquema de retrato ampliando las dimensiones del lienzo, de manera que la obra adquiere mayor empaque. La diferencia más notable se centra en el tratamiento más pictórico del fondo y los ropajes, con largos brochazos poco empastados que apenas definen los contornos. Por su parte, el rostro pierde parte de la fuerza expresiva de la obra original, con una mirada de menor carácter.



¹ Obra inédita

DF0075

NICOLÁS FERNÁNDEZ FIERROS Y MARÍA
ÁLVAREZ DEL VALLE, PADRES DEL PINTOR

c. 1868

Óleo sobre lienzo, 18,5 x 28 cm.

Madrid, colección particular

Exposiciones

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala II, nº 24 (cat. erróneamente como *Retratos en óvalo de don Eugenio Fierros y señora, tíos del pintor*); Villa Pastur, 1973 a, p. 99; Villa Pastur, 1994, p. 68; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 353, cat. 215 (repr.).

Este peculiar retrato doble, bastante inusual en la producción del pintor asturiano, muestra a los padres del artista en una tipología retratística que se hará muy extendida entre la clase media para la representación de un matrimonio no sólo en pintura sino también en fotografía, y que consiste en plasmar la efigie de busto de los esposos inmersa en sendos óvalos dentro de un lienzo cuadrangular. Fierros reutiliza para ello los retratos individuales que había realizado a sus progenitores (ver DF0071 y DF0073) copiándolos casi literalmente, de modo que cada uno recibe un tratamiento individualizado, con espacios pictóricos independientes y por tanto no relacionados entre sí.

El reducido tamaño de la obra enfatiza el carácter privado que de por sí tiene este tipo de retratos, destinados a un ámbito doméstico y



familiar. A pesar de tratarse de una réplica de los retratos individuales de mayor tamaño, las figuras reciben en este caso un tratamiento más abocetado sin reparar en la plasmación de los detalles que aportan una sensación realista al conjunto. Pero al mismo tiempo se quieren resaltar los rasgos físicos de cada individuo, como los pómulos caídos de la madre, o más significativamente el mentón saliente del padre y sobre todo su sonrisa esbozada con el viejo cliché que resalta la comisura de los labios y los ojos. Con todo, el resultado dista mucho de la introspección psicológica conseguida en los retratos individuales, lo cual da como resultado un aspecto casi caricaturesco que va en detrimento del verismo perseguido.

DF0076

PEDRO JOSÉ PIDAL Y CARNIANO, MARQUÉS DE PIDAL

1868

Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm.

Firmado: "Dionº. Fierros" (lat. izq.).

Madrid, Ateneo (Cod. inv. AM/00138-A)

INSCRIPCIONES

"Copia de Madrazo" (lat. izq., sobre la firma).

"EXCMO. SR. D. PEDRO JOSE PIDAL MARQUES DE PIDAL / POR D. DIONISIO FIERROS (COPIA)" (en rojo, áng. sup. der., probablemente sea una inscripción posterior).

BIBLIOGRAFÍA

Ateneo científico de Madrid, 1875, p. 671; Castro y Serrano, 1884, p. 78; Fierros, 1894 a, s.p.; Villa Pastur, 1973 a, p. 94; Villa Pastur, 1994, p. 66; Pérez Sánchez, 2003, p. 158; Coronas, 2013, p. 712, nota 12; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 354-355, cat. 216 (repr.)

Pedro José Pidal y Carniado (Villaviciosa, Asturias, 1799 – Madrid, 1865) fue político, historiador y crítico literario. Desde joven destacó por sus ideas liberales, formando parte del grupo literario vinculado a la Universidad de Oviedo que apoyó el levantamiento constitucionalista de Riego. En Madrid comienza su carrera política, aunque no será hasta después de la muerte de Fernando VII cuando ocupe un cargo administrativo, primero como magistrado de la Audiencia de Pamplona (1837) y más tarde como fiscal del Tribunal de Cuentas del Reino. Durante los años sucesivos su ideología tornará hacia propuestas más conservadoras, pasando así a militar en el Partido Moderado. Destacan en su carrera sus compromisos parlamentarios: diputado a Cortes por Asturias en 1838, llegaría a ser Presidente del Congreso y Ministro de la Gobernación durante los mandatos de Narváez e Istúriz, cargo desde el cual impulsó en 1845 el denominado Plan Pidal de educación, además de promover la modernización de la red de carreteras del Estado y favorecer las relaciones con la Iglesia en virtud del Concordato de 1851.

En su labor intelectual presidió las academias de Legislación y Jurisprudencia, de la



Historia, y de Bellas Artes de San Fernando, además del Ateneo de Madrid entre 1844 y 1845. Esta institución, tras su muerte, encargó a Fierros la realización de un retrato destinado a su pinacoteca. Al no poder contar con la presencia del modelo, el artista tomó como referente un retrato anterior pintado por Federico de Madrazo en 1850¹, y que sería copiado también por Dióscoro Teófilo Puebla en 1877².

La primera diferencia que advertimos respecto al retrato original atañe al formato: mientras Madrazo lo representa de cuerpo entero, Fierros se ciñe a la modalidad de busto, mucho más habitual en su producción. La obra adquiere así un carácter más íntimo y cercano, inherente a sus dimensiones, prescindiendo además de los elementos accesorios que componían el cuadro original para limitarse aquí a la representación de la figura ante un fondo neutro, iluminada por un único foco exterior que penetra desde el ángulo superior izquierdo. De este modo, la ilusión de tridimensionalidad ha de conseguirse únicamente a través del modelado lumínico y del escorzo, al no contar ahora con otros elementos que contribuyan a la creación de espacio. Fierros

¹ Federico de Madrazo: *Pedro José Pidal y Carniado, marqués de Pidal*, 1850. Óleo sobre lienzo, 116 x 90 cm. Madrid, colección particular.

² Dióscoro Teófilo Puebla: *Pedro José Pidal y Carniado, marqués de Pidal*, 1877. Óleo sobre lienzo. Madrid, Congreso de los Diputados.

respeto el patrón de sombras empleado por su maestro, aunque con una luz más dirigida, cálida y propia de interior que denota el cambio experimentado por ambos artistas en cuanto al estudio de la luz en los casi veinte años que separan ambas obras. Por lo demás, Fierros copia literalmente el modelo, con idéntica pose en tres cuartos y el rostro casi frontal, mirando al espectador. Viste traje y chaleco negros con camisa blanca y corbata de lazo del mismo color, y luce la banda y la insignia de la Orden de Carlos III que en este caso, como novedad frente al retrato de Madrazo, se complementan con el Toisón de Oro sobre el pecho.

Fierros acierta a reproducir la fisonomía y el carácter de Pidal ya captados por Madrazo. Con todo, el componente expresivo de la obra se reduce aquí exclusivamente al rostro, al prescindir de la ayuda que aportan otros detalles de la pose en el retrato de cuerpo entero como la colocación de las manos sobre el sillón.



Dióscoro Teófilo Puebla: *Pedro José Pidal y Carniado, marqués de Pidal*, 1877. Óleo sobre lienzo. Madrid, Congreso de los Diputados.

La obra está firmada en 1868, año en que el Ateneo, en junta general extraordinaria de 31 de diciembre, decidió encargar a diferentes artistas la tarea de retratar a varios socios ilustres y presidentes de la institución³.

³“En Junta general extraordinaria de 31 de Diciembre de 1868, con objeto de dedicar un recuerdo a la memoria de las distinguidas personas que presidieron esta Sociedad, se acordó formar dos galerías de retratos, una de los Presidentes que hayan sido o lo sean en lo sucesivo, y otras de socios ilustres. Entre unos y otros se encuentran los de los señores Duque de Bailén y de Rivas, Olózaga, Martínez de la Rosa, Marqueses de Pidal, Molins y Valdegamas, Pacheco, Alcalá Galiano, Posada Herrera, Figuerola, Cánovas del Castillo, Mesonero Romanos, Méndez Nuñez, Gallardo, Castelar, Pastor Díaz, Catalina, Zarco del Valle, Ríos y Rosas, Lista, Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, Moret, Sanz del Río, D. Juan Nicasio Gallego, Moyano, Campoamor, y Rosales. Encomendados a los artistas Puebla, Araujo, Benzo, Mendoza, Maureta, Fierros, Mérida, Hernández, Esquivel, Suarez Llanos, Vallejo, Casado, Algarra, Balaca, Rosales, Valdivieso, Carreño, Palmaroli, Madrazo, Espalter, Sanz, y Marquesi.” *Ateneo científico de Madrid*, 1875, p. 674.

DF0077

JOAQUÍN MAGALLÓN CAMPUZANO, MARQUÉS DE SAN ADRIÁN Y DE CASTELFUERTE

1868

Óleo sobre lienzo, 149 x 106 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1868." (áng. inf. izq.)

Monteagudo (Navarra), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 88, cat. 35 (repr.).

Joaquín Magallón Campuzano (1814 - c. 1890-1896) fue el primogénito de Joaquín Mariano Magallón y Armendáriz, VII Marqués de San Adrián, y María del Pilar Campuzano y Marentes, protectores de Fierros durante sus años de formación. Joaquín Magallón continuaría esta labor de mecenazgo, ya como marqués de Castelfuerte, antes incluso de heredar el marquesado en 1864, tal y como atestigua la relación epistolar que mantuvo con el pintor durante aquellos años¹. De hecho, Fierros retrataría a varios miembros de la familia Magallón durante la década de 1860. En este caso, nos muestra al modelo en un lienzo de gran formato y empaque, situando la figura de pie, de tres cuartos y en posición frontal, en una estancia oscurecida de la que se insinúa un cortinaje recogido en la parte izquierda. Es un hombre de edad avanzada, de facciones marcadas, ojos oscuros y pronunciada calvicie que deja ver algunos mechones

¹ Ver Anexos 12 y 14.



grisáceos en los laterales del cráneo. La perilla y el bigote espeso aportan seriedad a un rostro dominado por la mirada seria que se dirige al espectador. Viste uniforme militar cubierto por el manto de la Orden de Calatrava. Apoya su mano izquierda en la empuñadura de la espada, mientras la diestra, que sujeta el sombrero con penacho de pluma, descansa en el borde de la mesa en la que se muestran dos libros semicortados por el borde del lienzo. El cuadro es probablemente el mismo que se cita en la nota necrológica de *El Carbayón* entre los realizados por Fierros como *Retrato del marqués de Castelfuerte*².

² Fierros, 1894 a, s.p.

DF0078

JOSÉ MARÍA MAGALLÓN CAMPUZANO, LUEGO MARQUÉS DE SAN ADRIÁN¹

c. 1864-1868

Óleo sobre lienzo, 63 x 50 cm.

Tudela (Navarra), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 348, cat. 211 (repr.)

Fierros retrata de nuevo a José María Magallón, aproximadamente veinte años después de haberlo hecho por primera vez (DF0002). A pesar de que el cuadro no esté datado, su-

¹ Obra inédita



ponemos fue realizado en fechas próximas a otros retratos de su familia, en la década de 1860. Las diferencias respecto al primer retrato son notables, no sólo en cuanto al aspecto del modelo sino también por la evolución del estilo del pintor desde sus primeros años de formación. El que más tarde sería marqués de San Adrián se representa de busto ante fondo neutro, ocupando todo el espacio

de un lienzo ovalado. Viste el uniforme que lo identifica como embajador, con tres insignias en el pecho. Sus cabellos grisáceos se peinan con raya a un lado y luce bigote con finas guías perfiladas hacia abajo. El rostro, con una mirada dura bajo un ceño fruncido, mantiene la expresión seria y concentrada de su anterior retrato, dando como resultado una obra de mayor carácter.

DF0079

ÁNGEL MAGALLÓN MCLEOD, LUEGO
MARQUÉS DE SAN ADRIÁN¹

c. 1868

Óleo sobre lienzo, 59 x 49 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1868?" (lat. izq.)

Monteagudo (Navarra), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 89, cat. 36 (repr.)

Se trata del primogénito y único hijo varón de José María Magallón y Campuzano, IX Marqués de San Adrián (DF0002 y DF0078), que tras la muerte de este en 1901 heredaría el título. Nacido en 1861, por la edad que aparenta en el lienzo resulta muy probable que la inscripción de fecha, hoy casi ilegible, nos lleve a 1868, año en que Fierros retrató a otros miembros de la familia de San Adrián. Se muestra en un lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo, en formato de busto amplio y en posición terciada casi de perfil. Viste chaleco negro, camisa de cuadros escoceses y un gran lazo blanco de seda anudado al cuello. Su rostro, de tez blanca y ojos azules, dirige la mirada hacia un punto lejano fuera del cuadro. El cabello corto y castaño se cubre con boina oscura, completando así un atuendo muy habitual entre los niños de la aristocracia y la alta burguesía, y que encontramos presente en otros retratos infantiles de Fierros². La figura resalta sobre el fondo oscuro, ilumi-



nada por un potente foco de luz exterior que incide en el rostro desde el ángulo superior izquierdo. El mayor dominio de la luz que Fierros va alcanzando en estos años le permite incrementar la sensación de naturalismo en el tratamiento de la escena, con una iluminación que modula las formas de manera más gradual, emplea tonalidades más cálidas y le permite introducir la sensación de magia del ambiente a través de una atmósfera densa que imbuye a la figura de un cierto halo de misterio. Por otra parte, y como consecuencia de este efecto atmosférico, destaca el diferente modo de trabajar el rostro –más amarrado para posibilitar una descripción fiel y detallada del rostro–, frente a otras zonas del cuadro como las mangas de la camisa, en penumbra, y con un tratamiento más esquemático y pictórico de las formas.

¹ Obra inédita

² Véase el retrato de Emilia y Antonio Jaspe Moscoso (DF0036).

DF0080

CIPRIANO RICO Y ARIAS MIRANDA¹

1869

Óleo sobre lienzo, 73,5 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1869" (lat. der.)

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 13, 90-91, cat. 37 (repr.)

A finales de la década de 1860 Fierros comienza a pasar largas estancias en la localidad asturiana de Luarca, coincidiendo habitualmente con el período estival. Pronto establece estrechos contactos con la burguesía local, a la que retratará durante la década siguiente, dejándonos una amplia galería de la sociedad luarquesa más acomodada. De este modo, Fierros, que hasta entonces había desarrollado su carrera fuera de Asturias, comienza su vinculación artística con su tierra natal a través de Luarca, y lo hace de nuevo por medio de su labor como retratista, de forma análoga a lo que había hecho en Santiago de Compostela. Así, introduce allí el estilo de retrato romántico aprendido de Madrazo, aunque ahora en una fase más madura en la que, como es sabido, Fierros avanza en la obtención de un efecto naturalista con una mayor franqueza lumínica. Los retratos de Cipriano Rico y su esposa Amelia Rivas (DF0081), primeros realizados por el artista en Luarca, están a la altura de sus mejores producciones de estos años, con una perfecta captación de las formas y de la vida interior de los personajes.

Cipriano Rico y Arias de Miranda nació en Luarca en 1832. Estudió Leyes en la Universidad de Oviedo, y en 1863 ingresó en el cuerpo de Registradores de la Propiedad.

¹ Obra inédita



Durante sus años de estudiante colaboró en prosa y verso en periódicos como *El Gorrión*, *Heraldo de Occidente* y otros de Asturias. En 1882 fundó en Luarca el periódico *La Crónica de Luarca*. Adquirió en su villa natal la finca denominada La Atalaya, producto de la desamortización, que donó al pueblo luarqués. También en 1901 construyó un teatro en Luarca que dedicó a la juventud. En colaboración con Teodomiro Moreno publicó en Barcelona el libro titulado *Diccionario de ideas afines*. Falleció en 1904.

Fierros lo retrata a sus 37 años, con rostro de facciones marcadas y cabello corto en el que se aprecia una incipiente calvicie. Luce espeso bigote y pequeña perilla bajo el labio inferior. Dispuesto de busto y de frente ante un fondo oscuro, mira directamente al espectador con expresión cansada y melancólica, aunque insinuando una leve sonrisa. Viste traje oscuro y pajarita, y se cubre con la toga y la insignia identificativas de su profesión.

DF0081

AMELIA RIVAS BRAÑA¹

1869

Óleo sobre lienzo, 73,5 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1869" (lat. der.)

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 13, 92, cat. 38 (repr.)

La dama fue retratada al mismo tiempo que su esposo (DF0078), en fechas próximas a su enlace matrimonial, cuando contaba dieciséis años, según testimonio de sus descendientes. Sigue el mismo esquema de retrato de busto ante fondo neutro, con la figura ligeramente ladeada y mirando al espectador. La modelo hace gala de una gran elegancia como modo de exhibir su posición elevada: viste un sobrio traje de raso negro con botonadura sobre el pecho, que cubre con un mantón de tonos rojizos y verdes alrededor del talle y hasta la mitad del brazo. Llama la atención una rica piel de armiño cruzada al cuello, que destaca cromática y lumínicamente sobre el negro del vestido y del fondo, y ayuda a subrayar la

¹ Obra inédita

DF0082

RETRATO DE UN SEÑOR DE LA FAMILIA HARGUINDEY

1870

Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1870."

Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego

PROCEDENCIA

Archivo Municipal Compostelano

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 93-94, cat. 39 (repr.)

Los Harguindey fueron una destacada familia de empresarios compostelanos vinculados a la industria del cuero durante el siglo XIX. Los orígenes de la dinastía se remontan a los años veinte, cuando los hermanos Juan y Santiago Harguindey se afincaron en Santiago provenientes del País Vasco francés convirtiéndose en los más destacados impul-



blancura de la tez, que luce en toda su juventud. Los cabellos, de color castaño oscuro, se peinan en un elegante recogido que hace caer algunos tirabuzones sobre los hombros y deja al descubierto las orejas que lucen pendientes dorados. La mirada, de penetrantes ojos azules, concentra toda la carga expresiva en una actitud distante y seductora propia del retrato femenino del momento.



sores del desarrollo del sector en esa ciudad. Los herederos del primero, con la creación de la sociedad Harguindey Hnos. (1871), continuaron el crecimiento del negocio familiar gracias a la adquisición de nuevas plantas de

producción fabril que les permitieron situarse a la cabeza del sector del cuero en la comarca compostelana.

Fierros retrata aquí a un hombre de avanzada edad, de pelo cano peinado con raya a la izquierda y facciones marcadas que evidencian el paso de los años. Se muestra de busto, sobre fondo neutro, en posición frontal y mirando al espectador. Viste traje negro con botonadura sobre el pecho y un amplio abrigo del mismo color que contrasta con la blancura del cuello subido hasta el mentón.

En su afán por transmitir una sensación de realismo en el rostro, el artista profundiza en el estudio de la luz y del modelado que, a pesar de su profunda base dibujística, introducen algunas concesiones a los efectos pictóricos. Continúa presente una sombra más fuerte en la zona izquierda del rostro, aunque ahora se complementa con una parte iluminada más matizada por pequeños claroscuros

que se corresponden con las arrugas y la propia orografía del rostro, incrementando así la representación realista de la fisonomía. Fierros acierta a plasmar con precisión el efecto de ojos y mejillas hundidas y la estructura ósea de un rostro marcado por la edad pero que adquiere viveza gracias a las pinceladas de tonos rosáceos que animan las carnaciones, consiguiendo con ello una profunda captación de la psicología del personaje, con expresividad lánguida y distante. El efecto de magia del ambiente se consigue finalmente con la proyección de una luz tamizada que genera sensación de atmósfera, aunque sin renunciar por ello a la plasmación de los brillos y reflejos que se aprecia especialmente en los cabellos y la frente. En la zona del cuello, el artista se permite cierta libertad de pincelada aligerando la materia pictórica y potenciando los efectos visuales para conseguir una leve sensación de transparencia.

DF0083

RETRATO DE DAMA

1870

Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1870."

Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego

PROCEDENCIA

Archivo Municipal Compostelano

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 117; Rodríguez Paz, 2012 b, p. 282; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 95-96, cat. 40 (repr.)

Retrato de busto sobre fondo neutro de una mujer joven en posición frontal ligeramente terciada a la derecha y mirando al espectador. Luce vestido negro con elaborado escote rectangular de encaje y volantes, ejemplo de la evolución de la moda femenina hacia un gusto más sobrio y recatado, volviendo a trajes de talle ajustado, manga larga y cuello cerrado. El ejemplo que muestra este retrato, de una gran riqueza, es significativo de la posición social de la dama, como también se aprecia en los elementos de joyería: una gran cruz dorada con pedrería colgada al cuello,



a juego con los pendientes. El peinado también es revelador de un cambio estético que será definidor de las décadas de 1870-80, con parte del cabello recogido en tocados altos y el resto cayendo tras la espalda o sobre los hombros en tirabuzones.

El rostro de la retratada se ilumina con un potente foco exterior que lo hace destacar sobre la oscuridad del fondo, potenciando la entonación marfileña de la piel avivada con carnaciones rosadas en las mejillas y los labios,

y consiguiendo así transmitir fielmente su aspecto joven. La expresión altiva y distante se contrarresta con la cercanía que propicia la viveza de la mirada y el fruncimiento de la comisura de los labios esbozando una sonrisa.

El modelado sigue fielmente las enseñanzas de Madrazo, con una clara oposición luz-sombra y un claro dominio de la línea como base de la composición siguiendo el lenguaje propio del retrato romántico. La preocupación por la captación de una luz naturalista se

aprecia en el tratamiento de las telas, consiguiendo una perfecta captación de las calidades táctiles a través de los efectos de brillos y veladuras que permiten una ligera libertad al color sobre el dibujo.

La procedencia del cuadro es la misma que en el retrato de un señor de la familia Harguindey (DF0082), obra con la que comparte fecha y formato, por lo que no debemos descartar una posible vinculación familiar de la retratada.

DF0084

RETRATO DE DAMA

1870

Óleo sobre lienzo, 74 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1870." (lat. der.)

Pontevedra, colección particular

PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte, 1994; colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 108, cat. 51 (repr.)

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid el 18-05-1994 con estimación de 250.000 pesetas y precio de remate de 325.000 pesetas.

Retrato de busto en lienzo de formato cuadrangular que enmarca un óvalo. Muestra a una dama de identidad desconocida, ligeramente terciada sobre fondo neutro y mirando al espectador. Luce un elegante traje verde con escote de encaje y lazo blanco sobre el pecho que se complementa con una cadena dorada en la cintura, medallón del mismo material colgado al cuello y pendientes de perla. Su larga melena de tirabuzones, peinada con raya al medio, cae sobre los hombros.

Fierros modela el rostro por medio de la contraposición de zonas de luz y de sombra con un foco dirigido desde el ángulo superior izquierdo. Sigue en este sentido los parámetros básicos del retrato aprendido de Madrazo, con un evidente sometimiento al dibujo que aquí se trata de aliviar potenciando la sensación atmosférica a través de una luz más naturalista.



Esta iluminación asimismo está pensada para resaltar las calidades táctiles de los objetos y diferenciar materiales y texturas, algo que podemos apreciar de forma significativa en los brillos de las joyas y las transparencias del encaje. En estas zonas la pincelada se vuelve más viva y ligera, dando rienda suelta a una mayor libertad cromática que en este caso apuesta por los tonos verdosos, poco frecuentes en la retratística del pintor asturiano.

El fondo no recibe un tratamiento plano, sino que se gradúa cromáticamente hacia la parte derecha por efecto de la luz que incide generando una atmósfera espesa. Esta atmósfera contribuye a acentuar el carácter romántico de la obra, envolviendo a la figura en un halo de cierto misterio que será frecuente en muchos retratos femeninos de Fierros.

DF0085

EL SEÑOR CASTAÑÓN¹

1870

Óleo sobre lienzo, 74 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1870." (lat. der., rascado sobre la pintura)

Luarca (Valdés, Asturias), colección particular

INSCRIPCIONES

"Copia de fotografía" (lat. der., sobre la firma, rascado sobre la pintura).

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 97, cat. 41 (repr.)

Se trata de uno de los primeros retratos que Fierros pinta en Luarca a comienzos de la década de 1870. Del modelo sólo conocemos su apellido, además de que ejerció como periodista y que falleció en Cuba en fecha desconocida. Se representa de busto, ante fondo neutro, en posición frontal y con la cabeza de medio perfil, mirando hacia un punto fuera del cuadro. Es un hombre de mediana edad, de tez clara, con los ojos oscuros y el pelo castaño. Luce espeso bigote y una pequeña perilla bajo el labio inferior. La vestimenta se compone de chaqueta marrón, camisa blanca y pajarita negra.

Fierros sigue el estilo de retrato romántico habitual, con un dibujo de contorno bien definido en todos los elementos, al que se somete un colorido sobrio que gira en torno a la gama de los pardos. Siguiendo a Madrazo,



aplica una pincelada compacta y de trazo fino para la descripción minuciosa del rostro, modelado con un sombreado de tipo fotográfico, como ya se indica en la inscripción sobre la firma. Este tipo de pincelada detallada contrasta con el tratamiento de la chaqueta, en la que los grandes planos, a pesar de continuar amarrándose a la línea de contorno, se trabajan de manera mucho más abocetada y esquemática, con amplios brochazos en los que se deja notar el surco del pincel sobre el lienzo y que anuncian un tipo de ejecución que será más propia de la última etapa del pintor. Algo similar ocurre en el fondo, donde el tono neutro se ve modificado por efecto de la luz y de una pincelada ligera, creando un efecto envolvente en torno a la figura.

¹ Obra inédita

DF0086

ESTEBAN GONZÁLEZ-SANTAMARÍA Y
GONZÁLEZ¹

1870

Óleo sobre lienzo, 73,5 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1870" (lat. izq.)

Luarca (Valdés, Asturias), colección particular

INSCRIPCIONES

"Copia de fotografía." (lat. izq., sobre la firma)

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 98, cat. 42 (repr.)

Retrato masculino en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo, quedando las esquinas en preparación. El modelo se muestra de busto, ante fondo oscuro y terciado hacia la izquierda. Es un hombre de mediana edad, que presenta facciones marcadas, espesa barba y cabellos castaños peinados con raya a un lado. Viste chaqueta negra abrochada sólo en la parte superior, dejando ver así el chaleco blanco con leontina, además de la camisa y la pajarita. Se trata de uno de los primeros retratos que Fierros pinta en Luarca, a los que seguirían muchos más durante la década de 1870. El caballero pertenece a la familia de los González-Santamarina que Fierros retrataría en diversos cuadros. Es hijo de Ramón González Santamarina y Josefa González, matrimonio

¹ Obra inédita



que tuvo cinco hijos, cuatro de ellos retratados por el pintor.

Como se indica en una inscripción sobre la firma, la obra es "copia de fotografía", procedimiento habitual a partir de este momento entre los retratistas y que Fierros empleará en múltiples ocasiones al permitir al artista mayor libertad de trabajo sin requerir la presencia del modelo durante la ejecución del retrato. El empleo de un referente fotográfico se aprecia en el modelado suavizado del rostro que imita el sombreado propio de la fotografía, y también en la falta de expresividad del rostro, distante y carente de vida.

DF0087

SERAPIO GONZÁLEZ-SANTAMARÍA Y
GONZÁLEZ¹

1870

Óleo sobre lienzo, 73 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1870" (lat. izq.)

Luarca (Valdés, Asturias), colección particular

INSCRIPCIONES

"Copia de fotografía." (lat. izq.)

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 99, cat. 43 (repr.)

Sigue el mismo esquema que el retrato de su hermano Esteban (DF0086), con idéntica

¹ Obra inédita



disposición de la figura. El estrecho parecido físico entre los hermanos acentúa aún más las semejanzas de ambos cuadros. La indumentaria también es similar, compuesta por chaqueta negra sin abotonar, chaleco de color gris parduzco, con leontina, camisa blanca y pajarita.

DF0088

BERNARDA GONZÁLEZ-SANTAMARÍA Y GONZÁLEZ¹

1870

Óleo sobre lienzo, 73 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1870" (lat. izq.)

Luarca (Valdés, Asturias), colección particular

INSCRIPCIONES

"Copia de daguerrotipo." (lat. izq.)

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 100, cat. 44 (repr.)

Sigue el mismo esquema que los retratos de sus hermanos (DF0086, DF0087 y DF0089), presentando a la modelo de busto, ante fondo oscuro, un poco ladeada hacia la izquierda y mirando al frente. Es una mujer joven, de rostro redondeado enmarcado por cabellos oscuros y ondulados que se peinan con raya al medio y se recogen en un moño dejando al descubierto la mitad inferior de las orejas con pendientes dorados. Viste un traje negro, entallado en la cintura y con botonadura sobre

A pesar de emplear también aquí una fotografía como modelo, el artista capta mejor la viveza del rostro, centrada en una mirada profunda que se dirige directamente al espectador, y con un tratamiento más naturalista de las carnaciones.



el pecho, que se cierra con cuello de encaje blanco y un broche. El sentido realista del retrato se hace patente en la representación de los detalles del rostro como los lunares en la mejilla derecha.

Como se indica en una inscripción sobre la firma, el pintor empleó un daguerrotipo como modelo para la realización del cuadro, de forma análoga a los retratos de sus hermanos.

¹ Obra inédita

DF0089

JUSTA GONZÁLEZ-SANTAMARÍA Y
GONZÁLEZ

c. 1870

Óleo sobre lienzo, 74,5 x 60,5 cm.

Firmado: "Dionº. Fierros" (lat. der.)

Luarca (Valdés, Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca..., 1994-1995, s.p., nº 34; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 356, cat. 217 (repr.)

Retrato de dama en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. La figura se dispone de busto, un poco terciada hacia la derecha, mirando al espectador y ante un fondo oscurecido en el que se confunde el negro del vestido. Recoge su cabellera marrón en un moño, cubierta por un tocado de lana azul en la parte posterior de la cabeza.

Por afinidad con los retratos de sus hermanos (DF0086, DF0087 y DF0088), hemos de datar la obra en torno a 1870. Sin embargo, a diferencia



de aquéllos, en este caso no se emplea una fotografía o daguerrotipo como modelo, sino que parece más probable que la dama posara directamente para el pintor. Así se deduce del mayor efecto de realismo del retrato, de la iluminación naturalista, o de la mejor captación de la expresividad del rostro. El foco de luz muy dirigido y claroscuro, o la pincelada muy amarrada, son recursos que nos remiten a esta etapa de la producción de Fierros.

DF0090

ANTONIO GONZÁLEZ¹

1870

Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1870." (lat. der.)

Avilés (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 101, cat. 44 (repr.)

Vinculado profesionalmente a la banca Trellés de Luarca, Antonio González fue retratado por Fierros durante una de las estancias del pintor en esta localidad asturiana. Sigue el habitual esquema de retrato de busto en óvalo, con la figura en posición frontal, ante fondo neutro. Es un hombre de mediana edad, de cabellos grisáceos y ondulados que se peinan con raya a un lado. Luce barba castaña en la parte inferior de la mandíbula, confundiendo con el tono oscuro de la ropa y el fondo. Viste gabán y chaqueta negros, camisa blan-



ca y corbata de lazo semioculta bajo el cuello. Dirige al espectador una mirada franca y risueña que da a su rostro una expresividad afable y permite al pintor ahondar en la psicología del retratado con un resultado de gran naturalidad.

¹ Obra inédita

DF0091

AUTORRETRATO

c. 1865-1872

Óleo sobre lienzo, 23 x 15,5 cm.

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 8; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 334, cat. 202 (repr.)

Se trata de un autorretrato de dimensiones muy reducidas, en un formato próximo al de la miniatura, presente en otros retratos del catálogo de Fierros. Se enmarca en un óvalo y muestra la figura de busto, ante fondo neutro, en posición frontal y mirando al espectador. El artista viste aquí chaqueta y chaleco negros, camisa blanca y corbata de lazo en color morado y negro. Lleva una leontina prendida en el chaleco y cubre la cabeza con un bombín.

Su aspecto físico, caracterizado por un bigote de guías afiladas y una espesa barba no muy



larga y apenas sin partir al medio, guarda cierta relación con los autorretratos fechados a comienzos de la década de 1860 (ver DF0062, DF0066), si bien su rostro es más maduro que en aquellos. No obstante, parece anterior al ejemplo del Museo de Bellas Artes de Asturias, datado hacia 1872-73 (DF0110).

DF0092

ANTONIO SUÁREZ CORONAS¹

1871

Óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1871." (lat. der.)

Valdés (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 102, cat. 46 (repr.)

Antonio Suárez Coronas, nacido en Luarca, emigró a Cuba y a la República Dominicana, donde hizo fortuna como relojero. De regreso a Luarca, se instaló junto a su mujer Carmen Cernuda –también retratada por Fierros (DF0093)– en el Palacio de Taborcías y llegó a ser alcalde del concejo de Valdés. Su retrato nos muestra la imagen de un hombre de mediana edad, con espesa barba y cabellos castaños, rostro huesudo y ojos marrones de expresión serena. Viste traje de chaqueta negro, con chaleco, camisa blanca y pajarita bajo el cuello. Se sitúa en posición frontal, ante fon-



do neutro, con la mirada fija en el espectador, repitiendo así el esquema habitual de retrato burgués propio del autor.

Formalmente ejemplifica la madurez técnica alcanzada por Fierros en estos años, basada en la combinación del academicismo de Madra-

¹ Obra inédita

zo con la asimilación de la obra de Velázquez, especialmente patente en el empleo de una iluminación naturalista y cálida que permite, por una parte, una mayor aproximación a la realidad del tono local y, por otra, la introducción del efecto de atmósfera que potencie una captación verista del retrato. La combinación de las enseñanzas de Madrazo y Velázquez se

aprecia de forma notable en el modelado, que deja en penumbra un lateral del rostro como es habitual en el primero, pero al mismo tiempo introduce otras pequeñas sombras en la zona iluminada, en función de los rasgos del personaje, con lo que se consigue un efecto de mayor realismo que, en definitiva, denuncia una observación directa del natural.

DF0093

CARMEN CERNUDA¹

1871

Óleo sobre lienzo, 72 x 57 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1871." (lat. der.)

Valdés (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 103, cat. 47 (repr.)

La obra forma pareja con el retrato de su esposo Antonio Suárez Coronas (DF0092), manteniendo idénticas dimensiones y esquema formal. Muestra a una mujer joven, ataviada con un rico vestido negro de volantes, con botonadura sobre el pecho y un gran lazo bajo el cuello de encaje blanco. Como elementos de joyería, destacan el gran colgante dorado con un rubí engarzado y los pendientes a juego. Su larga cabellera castaña se recoge en un elegante tocado que deja el rostro al descubierto, con tirabuzones que caen sobre los hombros.

Es una obra de calidad, en la que se aprecia la combinación del estilo académico romántico heredado de Madrazo con la asimilación de la obra de Velázquez, propia de la etapa de madurez de Fierros. La elegancia y el distanciamiento propios de la retratística burguesa, unidos al cuidado dibujo que define la figura,



se combinan con el empleo de una iluminación naturalista y cálida que acentúa el realismo de la imagen. Además, esta luz implica una modificación de la paleta cromática, más tendente en estos años al protagonismo de los tonos tierra. Por último, la aprehensión de un mayor naturalismo lumínico permite a Fierros introducir en el lienzo un efecto atmosférico que, unido a la perfecta captación de la expresividad de la modelo, consigue un resultado de gran realismo, al nivel de los mejores retratos de esta etapa del pintor.

¹ Obra inédita

DF0094

CARLOTA TORRONTÉGUI OLAVARRIETA¹

1871

Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1871." (lat. der.)

Valladolid, colección particular

PROCEDENCIA

Comprado por su actual propietario a los herederos de la retratada.

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 104-105, cat. 48 (repr.)

Hija de Juana Olavarrieta (DF0099) y hermana de Manuel y Concepción Torrontegui Olavarrieta (ver DF0100 y DF0113), todos ellos retratados por Fierros, la dama habría sido retratada durante una de las estancias del pintor en Ribadeo, al igual que el resto de su familia. Es, por su fecha, quizá el primer retrato que el artista pinta en esa localidad. La representa como una mujer joven, de rostro alargado, ojos oscuros, labios finos y larga cabellera ondulada que cae sobre los hombros. Viste un elegante traje negro entallado en la cintura, con volantes sobre el pecho y los hombros, y cuello de encaje blanco cerrado con broche. Se adorna con una cadena dorada que se prende en el vestido. El peinado deja al descubierto las orejas, luciendo sencillos pendientes. Se dispone ligeramente terciada hacia la derecha, pero con la mirada dirigida al frente.

La obra muestra las características habituales del retrato de Fierros durante estos años, con un estilo muy sobrio, tal como demandaba el

¹ Obra inédita



gusto burgués del momento. La importancia concedida a la base lineal de la composición y el gusto por una paleta cromática reducida a tonos negros y pardos son características que definen sus retratos de esta época. Esta sobriedad se lleva también a la expresión de un rostro serio y distante, aunque con profundidad en la captación de la mirada.

El fondo neutro se ve animado por efecto de la luz, que crea variaciones tonales contribuyendo a destacar la tridimensionalidad de la figura, además de incluir en el cuadro la sensación de atmósfera. En este recurso se ve la fuerte influencia de Velázquez sobre la retratística europea del XIX, que en el caso de Fierros se pone de manifiesto durante su segunda etapa y de manera especial en los retratos de la década de 1870.

El modelado del rostro, con un sombreado suave, nos lleva a pensar en que el pintor empleara una fotografía como referencia.

DF0095

BUSTO DE DAMA

1871

Óleo sobre lienzo, 47 x 36 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1871." (áng. sup. der.)

Colección de Arte Afundación (nº inv. 765)

PROCEDENCIA

Colección Caixavigo, Colección Caixa Ourense y Colección Caixa Pontevedra; Colección Caixanova; Colección Novacaixagalicia

EXPOSICIONES

Vigo, 1996; A Coruña, 1997; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Ilarri Jimeno – Pablos – Ilarri Junquera, 1993-1995, p. 37 (repr.); Pablos, 1996, nº 5; Pablos, 1997, nº 4; López Vázquez, 1999, p. 375; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 68 (repr.); López Vázquez, 2000, p. 25-26; Valle Pérez et al., 2005, p. 15 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 106, cat. 49 (repr.)

La obra muestra un busto femenino de perfil recortado sobre un fondo neutro de color parduzco. Es una mujer de mediana edad y aspecto robusto, que dirige su mirada a un punto lejano con expresión aséptica. Luce un curioso peinado que recoge su larga melena castaña en trenzas y tirabuzones sobre la espalda al tiempo que se adorna con un tocado de motivos marinos en el que destaca una venera en la parte frontal. Se adorna con pendiente de oro y esmeraldas a juego con el broche que acompaña al collar de cuentas. Por su parte, el ropaje que luce sobre los hombros está ape-



nas insinuado por largos brochazos blancos y ocreos que sugieren suaves veladuras.

Se trata de una obra que difiere en su planteamiento del esquema habitual de retrato empleado por Fierros. Tanto el estilo marcadamente académico como la particular iconografía establecen notables diferencias que López Vázquez ha relacionado con una posible interpretación en clave alegórica en la estela de la pintura francesa que el pintor pudo conocer de primera mano durante sus viajes a París en la década de 1860. Estaríamos por lo tanto, si no ante una figura alegórica, sí al menos ante un retrato planteado bajo un pretexto alegórico mitológico según el cual la presencia de la venera estaría aludiendo a la diosa Venus.

DF0096

AMADEO I

1872

Óleo sobre lienzo, 77 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872." (lat. der.)

A Coruña, Museo de Belas Artes (nº inv. 3654)

PROCEDENCIA

Donación de la Fundación Barrié el 14-2-1981.

BIBLIOGRAFÍA

Castro, 2012 a, p. 345, 346 (repr.); Rodríguez Paz, 2013, p. 1477; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 14, 109-110, cat. 52 (repr.)

Amadeo Fernando María de Saboya, primer duque de Aosta, nació en Turín el 30 de mayo de 1845, siendo el segundo hijo del rey de Italia Vittorio Emmanuele II y de María Adelaida de Austria. El 16 de noviembre de 1870 el parlamento del gobierno provisional de España formado tras la revolución de 1868 que había derrocado a Isabel II, encargado de elegir un monarca para el reino, proclama a Amadeo rey de España por cumplirse en él las condiciones que las cortes requerían. Desde el inicio de su reinado, la situación del país se presentó adversa, a pesar de su voluntad de reconducir un estado sumido en continuos conflictos. Su presencia contó con la animadversión de toda la oposición, decidida a terminar con su mandato desde el mismo día de su llegada, además del rechazo de la aristocracia, la iglesia, y el pueblo. La inestabilidad política y la convulsa situación interna del país, que lejos de mejorar no hacía sino acrecentarse, determinaron la decisión de Amadeo I de abdicar el 11 de febrero de 1873. Ese mismo día fue proclamada en España la I República.

Tras su renuncia al trono, Amadeo de Saboya regresó a Italia. Después de la muerte de su esposa María Victoria dal Pozzo, con quien tuvo tres hijos, se casó en 1888 con María Letizia Bonaparte, con quien tuvo un hijo más. Falleció en Turín el 18 de enero de 1890.

Fierros, que permaneció bastante tiempo en Madrid durante el efímero reinado de Amadeo, pintó al menos dos retratos del monarca: uno es el que aquí comentamos; el otro está actualmente en paradero desconocido (DF0898). En



ambos lo presenta de manera idéntica, reduciendo a formato de busto el modelo de retrato oficial de cuerpo entero realizado por el pintor de cámara.

Se representa en posición frontal ligeramente ladeado pero mirando al frente, y desde un punto de vista un poco más bajo de lo habitual que aporta dignidad y empaque a la figura. Situado ante un fondo indefinido que se gradúa desde el negro de la izquierda hasta tonalidades verdes en la mitad derecha, luce traje militar de gala con casaca de grandes solapas y bordados en oro, acompañado de la banda y la gran cruz de la Orden de Carlos III y el collar del Toisón de Oro. Su aspecto físico es el habitual de su iconografía, con barba espesa y bigote de guías afiladas hacia arriba. Fierros acierta a captar también la particular expresión de su rostro, con los párpados caídos que dan el efecto de una mirada lánguida y perdida.

El artista sigue el lenguaje académico del retrato regio que toma como referencia, con una resolución naturalista de las formas sobre un dibujo cuidado. Emplea no obstante un modelado suavizado en la zona del rostro que denuncia la posible utilización de una fotografía como modelo. La luz potencia además la profundidad atmosférica de la escena, con un tratamiento difuminado de los contornos que se vuelve eminentemente pictórico en un fondo vaporoso y envolvente.

El lienzo presenta en la mitad superior una rotura que afecta a buena parte del rostro.

DF0097

ANTONIO MARTÍNEZ MARZO BENGOCHEA

1872

Óleo sobre lienzo, 156 x 102 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872." (lat. der.)

Colección particular, depósito en el Museo Provincial de Lugo

PROCEDENCIA

Ribadeo, Francisco Martínez Bengoechea y González; Bonifacio de Torres; familia González de Sela; colección Gil Varela.

BIBLIOGRAFÍA

Fernández Castiñeiras, 1990, p. 360 (repr.); Castro, 2013, p. 8 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 112-113, cat. 54 (repr.)

OBSERVACIONES

Estuvo depositado en el Museo Provincial de Lugo como parte de la colección Gil Varela hasta el año 2013.

Antonio Martínez Marzo (1818-1890) fue un comerciante ribadense, administrador del también comerciante y banquero Francisco Antonio de Bengoechea (1779-1868). Este último, de origen vasco, estaba afincado desde comienzos del XIX¹ en Ribadeo, donde desarrolló una ingente actividad comercial muy por encima de otros empresarios locales, sólo igualada por la de Antonio Casas, el otro gran comerciante ribadense de la primera mitad del siglo. A la muerte de Bengoechea sin descendientes directos, Martínez Marzo heredó el mayorazgo, con la condición de que adoptase el apellido de su benefactor. Durante su gestión mantuvo el próspero desarrollo de la firma, con actividades que iban desde el transporte marítimo, con una casa de navegación con líneas regulares de barcos que viajaban al mar Báltico y al Caribe, y otras actividades bancarias. Entre los años 1864 y 1874 representó los intereses del Banco de Oviedo en la costa de Lugo, comarca donde poseía además múl-

¹ Busto López indica que con anterioridad a 1811 figura "Francisco Antonio de Bengoechea, del Comercio de Bilbao, Capitán de la segunda Compañía de Cazadores de la Guardia Nacional, como dueño de un bergantín...". Busto, 1998, p. 84.



tiples propiedades rústicas y urbanas. Fue además alcalde de Ribadeo en 1868.

El modelo hace gala de su estatus en un ampuloso retrato de aparato que lo representa de cuerpo entero, sentado en posición terciada en un elegante sillón de brazos —elemento que denota autoridad— junto a una mesa con libros y papeles en aparente desorden, y ante una pared de fondo con un cortinaje recogido a su espalda, en lo que parece un interior de despacho. Esta ambientación explicaría el tipo de objetos que hallamos sobre la mesa: cartas, carpetas, papeles sueltos y libros de cuentas, que actúan como elementos alusivos a la profesión del retratado, facilitándonos consecuentemente una mejor aproximación a su carácter. La propia forma de la mesa, semejante a un escritorio, refuerza la idea de que el pintor esté retratando al banquero en su lugar de trabajo, aproximándose con ello a la tipología de retrato de amistad según la cual el artista sorprende al modelo durante el ejercicio de su actividad cotidiana, si bien es cierto que en este caso no presenta ni la cercanía ni el aspecto distendido propio de esta variante. Además, los propios elementos que conforman la estancia son los habituales en el retrato de aparato desde época barroca, y quizá más próximo a sus orígenes en este caso que en otros retratos de Fierros por el hecho de situar la mesa en segundo término y no en primero como será común en el XIX.

Estos elementos accesorios son los que configuran el espacio del lienzo, iluminado a priori por un foco exterior que penetra desde el ángulo superior izquierdo. En este ámbito se incluye la figura de Bengoechea, vestido con traje de chaqueta, chaleco y corbata de lazo oscuros, camisa blanca y leontina. Es un hombre corpulento, de rostro robusto con bigote y cabellos grises y algunas arrugas en el rostro que evidencian ya una cierta edad. Su expresión refleja un carácter distante y cansado, con una mirada lánguida y párpados caídos.

Si atendemos a cuestiones técnicas, la obra se caracteriza en general por una cierta dureza en la representación, consecuencia del empleo de un marcado dibujo y de una iluminación un tanto artificial que no logra romper el fuerte rigor lineal. Esta luz provoca un tratamiento de las telas menos realista, algo que

apreciamos por ejemplo en la rigidez del cortinaje. Asimismo, se advierten fallos de perspectiva en la colocación de la mesa respecto al resto de elementos, así como en los objetos dispuestos sobre ella, que responden a un punto de vista más elevado. A pesar de ello, vemos partes resueltas con mayor solvencia, como las manos que descansan discretamente sobre el regazo y el reposabrazos del sillón definiendo una composición cerrada alrededor del retratado. El rostro centra una vez más la atención del artista, aunque sin llegar al grado de introspección psicológica de otras obras, en parte debido a la ausencia de una luz naturalista. El tratamiento cromático, aplicado con una fina capa pictórica muy compacta, se construye en base al predominio de tonos pardos muy apagados que contribuyen a transmitir esa sensación de palidez y falta de vida que domina la obra.

DF0098

JULIANA GONZÁLEZ SANTAMARINA

1872

Óleo sobre lienzo, 156 x 112 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1872" (lat. der.)

Valdés (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 94, 136 (repr.); Villa Pastur, 1985, p. 127 (cit. como *Juliana García Santamarina*); Villa Pastur, 1994, p. 65; Rodríguez Paz 2012 b, p. 288, 292 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 114-115, cat. 55 (repr.)

Estamos ante uno de los retratos de mayor empaque de esta etapa de Fierros, ejemplo de la difusión en Galicia y Asturias del purismo romántico aprendido en Madrid. La tipología y el lenguaje de la obra retoman la corriente de retrato elegante tan extendida por Madrazo para una clientela acomodada. En este caso la modelo es Juliana González Santamarina, una "distinguida dama luarquesa", como la describía la prensa de la época, que casó con Antonio Martínez Marzo poco después de que éste tomase las riendas de la banca Beogoechea y se posicionase como uno de los empresarios más destacados de la zona. Se representa, al igual que su esposo (ver DF0097), en un re-



trato que haría pareja con aquel, siguiendo la tipología de aparato que muestra a la dama de cuerpo entero, sentada en un elegante sillón de madera torneada y respaldo tapizado en color verde. Su colocación ligeramente terciada acentúa la sensación de profundidad en un espacio reducido por la proximidad de la pared de fondo, cerrada en el lado izquierdo por un amplio cortinaje que constituye uno de los elementos clave de este tipo de retratos, aportando un alto grado de dignidad que se vería reducido notablemente sin su presencia.

Sin embargo, las similitudes entre los retratos de ambos esposos no van más allá de la coincidencia en cuanto a la tipología y la disposición de las figuras en el espacio, pues a pesar de estar fechados en el mismo año no fueron concebidos para formar *pendant* con una ambientación unificadora como ocurre en otros retratos de matrimonio de la época, especialmente en retratos con manos, de mayor empaque y coste económico. De hecho, la propia calidad artística de las obras difiere mucho entre una y otra, acentuando aún más sus diferencias.

La dama luce un sobrio vestido negro de manga larga y cuello cerrado con encaje blanco y un gran broche. Su melena oscura se recoge en un elaborado tocado que cae sobre la espalda y deja despajados el rostro y las orejas que lucen pendientes dorados. La joyería se completa con un amplio colgante sobre el pecho y un anillo en la mano derecha. La elegante colocación de las manos, herencia de Federico de Madrazo, hace que la izquierda caiga sobre el regazo mientras el brazo derecho reposa sobre el sillón al tiempo que se cubre con un exquisito manto de armiño y terciopelo rojo que destaca como elemento de distinción y suntuosidad, dispuesto de tal modo que acompañe el volumen de la figura. El espacio se construye a priori con los ele-

mentos accesorios, iluminados por un foco exterior que se derrama desde el ángulo superior derecho. A continuación, se inserta la figura, en un primer plano muy próximo al espectador, hacia quien dirige su mirada. El rostro, en posición casi frontal, se modela con la contraposición de zonas de luz y zonas de sombra, siguiendo un esquema que Fierros toma de su maestro Madrazo. Sin embargo, opta por una luz más cálida, aprendida de la observación de Velázquez, que potencie la sensación de realismo y le permita incluir en la composición un efecto atmosférico, aunque en este caso a penas se llegue a disimular el rigor dibujístico que afecta a todos los elementos del lienzo, especialmente al rostro y las manos como las partes que mejor transmiten la expresión y el carácter de la modelo. La herencia velazqueña se aprecia asimismo en el inteligente dominio del color negro dominante en toda la obra, especialmente en el vestido, ayudando a generar una efectiva sensación de penumbra alrededor del rostro que destaca iluminado. La expresión distante y un tanto altiva del rostro, subrayada por la propia pose de la dama, no impide al pintor profundizar en su psicología, potenciando para ello la carga expresiva de la mirada a través del pequeño toque de pincelada blanca tantas veces repetido.

DF0099

JUANA OLAVARRIETA¹

1872

Óleo sobre lienzo, 75,5 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1872" (lat. der.).

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 111, cat. 53 (repr.)

Retrato oval de una dama de edad avanzada, representada de busto sobre un fondo oscurecido. Luce vestido negro con cuello de encaje blanco prendido con broche de oro a juego con los pendientes. El cabello castaño se peina con raya al medio formando leves ondulaciones sobre la frente, y se

¹ Obra inédita

cubre con un velo negro que cae sobre los hombros.

Estamos ante una obra que ejemplifica a la perfección los logros de Fierros durante su segunda etapa, en la que adquiere ya un pleno desarrollo como retratista siguiendo el esquema rembrandtesco de retrato romántico. La figura emerge de un espacio en sombra, iluminada de forma muy selectiva por un foco exterior que destaca el rostro sobre la penumbra circundante, generando de este modo una sensación tenebrista que

remite claramente a referentes barrocos. Al mismo tiempo se busca acentuar la naturalidad del patrón lumínico, lo cual tiene su consecuencia más inmediata en el tipo de modelado, subrayando las particularidades del rostro con pequeñas penumbras repartidas por toda la superficie de la faz. Asimismo, la potenciación de la efectividad de las carnaciones aumenta la sensación de vivacidad al tiempo que aporta un leve contrapunto cromático en una composición dominada por tonalidades pardas y negras.

DF0100

MANUEL TORRONTGUI OLAVARRIETA¹

1872

Óleo sobre lienzo, 76 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872" (lat. izq.)

Gijón (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 122, cat. 60 (repr.)

Estamos ante otro retrato de un miembro de la familia ribadense de los Torrontegui Olavarrieta. En este caso se trata del único hermano varón, Manuel. Su aspecto es el de un hombre joven, de rostro delgado, ojos castaños, bigote, y cabello oscuro peinado hacia atrás con raya al medio. Luce chaqueta y chaleco oscuros, camisa blanca, corbata de lazo anudada bajo el cuello y leontina dorada prendida en el chaleco. Se muestra de busto, ligeramente terciado pero mirando al frente, ante fondo neutro.

De nuevo el artista recurre a una fotografía para la ejecución del retrato. Aunque no lo indica de manera expresa como en otros casos, así se deduce del modelado matizado del rostro, con un sombreado uniforme que imita el efecto fotográfico. En el rostro vemos además un empleo de la pincelada más suelto de lo habitual en esta etapa del pintor, con mayor carga matérica y brochazos rápidos en los que se aprecia el trazo del pincel sobre la tela. Esto nos lleva, por un lado, a un tipo de ejecución más ligera y enérgica, y por otro,



a un mayor protagonismo de los valores cromáticos sobre los lineales.

La paleta queda reducida a colores pardos y negros, con la presencia del blanco en el cuello de la camisa que actúa como elemento lumínico, y pequeños toques de carmín en el rostro para animar las carnaciones, en la línea de la búsqueda de un efecto realista tal y como demandaban las poéticas del momento. No obstante, el resultado adolece de cierta artificialidad al carecer de la naturalidad y la franqueza en la representación de la vida interior del retratado, algo que probablemente responda, como apuntábamos, a la ausencia del modelo durante la ejecución de la obra.

¹ Obra inédita

DF0101

MANUEL LÓPEZ PACIOS¹

1872

Óleo sobre lienzo, 73 x 58,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº Fierros / 1872" (lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 116, cat. 56 (repr.)

Retrato de busto en óvalo de un hombre de mediana edad, en posición frontal sobre fondo neutro y mirando al espectador. Viste chaqueta negra, chaleco con leontina, camisa blanca y pajarita, y luce cabello castaño y barba espesa en la que se advierte alguna cana. Un potente foco exterior, que penetra desde el ángulo superior izquierdo, hace destacar el rostro sobre la penumbra circundante, con un resultado casi tenebrista. El rostro se sigue modelando aún con una marcada contraposición entre una zona en sombra opuesta al resto iluminado, aunque, como es propio de esta etapa de Fierros, se opta ya por una iluminación más cálida y naturalista, propia de interior, que incrementa la sensación de realismo, con pequeñas penumbras que destacan los rasgos del retratado. Este cambio lumínico permite asimismo introducir el efec-

¹Obra inédita

DF0102

ISABEL NAVARRETE DE LA RIVA

1872

Óleo sobre lienzo, 75,5 x 57,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872" (lat. izq.)

A Coruña, Museo de Belas Artes (nº inv. 3697)

PROCEDENCIA

Andrés Blanco, 1960; hermanos de Andrés Blanco, 1966; Srta. de Andrés Blanco, 1973; donación de Herminia Blanco-Cicerón Trillo al Museo de Belas Artes de A Coruña el 15-6-1986.

INSCRIPCIONES

"3697" (lat. inf.)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 109-110; *Exposición "Dionisio*



to de atmósfera, y en consecuencia disimular la rigurosa base lineal de la composición con una pincelada que se torna un poco más libre en algunas zonas como la barba, trabajada con finos trazos de color. La sensación de realismo se ve reforzada por la presencia de las carnaciones que avivan un rostro de expresividad contenida concentrada en la mirada. El resultado es una obra de gran sobriedad, a lo que contribuye el empleo de una parca paleta cromática restringida casi exclusivamente a tonos pardos y negros.



Fierros", 1973, s.p., sala VI, nº 12; Villa Pastur, 1973 a, p. 53; López Vázquez, 1974, p. 9; López Vázquez, 1993, p. 166; López Vázquez, 1999, p. 375-376; Rö-

mer, 2003, 406; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 117-118, cat. 57 (repr.)

Retrato femenino en formato de busto amplio, en posición de tres cuartos hacia la izquierda y ante fondo neutro. La modelo recoge su cabello en un moño, peinado con raya al medio, dejando al descubierto la mitad inferior de las orejas adornadas con pendientes dorados. Viste un discreto abrigo negro prendido con broche sobre el pecho, dejando entrever un pañuelo blanco alrededor del cuello.

La obra ejemplifica los logros que alcanza la retratística de Fierros durante su etapa de madurez, especialmente a raíz de las modificaciones lumínicas que introduce a partir de la década de 1860. Partiendo del esquema de retrato romántico Fierros se decanta por una iluminación más cálida y naturalista que le permita potenciar no sólo el efecto de realismo sino también la sensación de atmósfera. Los contornos se difuminan mientras se envuelve a la figura en una luz densa que la hace destacar volumétricamente sobre el últi-

mo término y la sumerge en un ambiente de cierto misterio. El fondo adquiere así una luminosidad difusa, con una gradación cromática sobre tonalidades pardas que potencia la profundidad espacial, ayudada por el escorzo de la figura. Como consecuencia de una iluminación más realista, el modelado del rostro se vuelve más gradual, con un reparto de las penumbras más homogéneo por toda su superficie subrayando la propia orografía y las líneas expresivas. El tratamiento del rostro se simplifica, con una pincelada que avanza hacia una técnica más empastada y desenvuelta, aunque sin perder atención por la captación de la vida interior de la retratada, a través de una expresividad contenida que se concentra en la mirada.

La retratada es probablemente la que Pernas Oroza cita como Isabel María Navarrete, y que en el padrón de 1857 figura como viuda, de 42 años, con tres hijos y dedicada al comercio de cera¹.

¹ Pernas, 1999, p. 126

DF0103

RETRATO DE UNA SEÑORA DE LA FAMILIA ALSINA

1872

Óleo sobre lienzo, 75 x 59 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1872" (lat. der.)

Santiago de Compostela, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 107; López Vázquez, 1999, p. 375; Rodríguez Paz, 2012 b, p. 286; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 119-120, cat. 58 (repr.)

Retrato de una dama compostelana, representada de busto, en posición frontal, en un lienzo cuadrangular que inscribe un óvalo. Es una mujer de mediana edad, de ojos oscuros y cabellos castaños recogidos en un moño, quedando al descubierto las orejas luciendo pendientes dorados. Viste un sencillo traje negro con cuello de encaje adornado con un pequeño broche ovalado que enmarca el retrato de su esposo, y fija su mirada directamente en el espectador con expresión sonriente.



Se trata de una obra perteneciente a la segunda estancia de Fierros en Santiago –centrada fundamentalmente en el año 1872–, durante la cual se dedicó casi con exclusividad a retratar a buena parte de la burguesía compostelana. El elevado número de obras realizadas en un

período de tiempo tan reducido demuestran el perfecto dominio del oficio alcanzado por el artista en estos años. Sigue para ello los parámetros habituales de su producción retratística, que le permiten una ejecución más rápida. Aun en su etapa de madurez, continúan vigentes muchas deudas contraídas con el magisterio de Madrazo, centradas en un esquema de retrato romántico en el que destacan la limpieza del dibujo, o el modelado volumétrico basado en la oposición de zonas de luz y sombra. Sin embargo, el rigor lineal se

ve suavizado por el empleo de una iluminación selectiva que introduce la sensación de atmósfera y envuelve a la figura en la penumbra, a la vez que proyecta una luminosidad difusa sobre el fondo generando un efecto envolvente y potenciando la tridimensionalidad del espacio. El tratamiento del rostro retoma los clichés habituales para dotarlo de mayor vivacidad y realismo, aunque el resultado sea un tanto estereotipado: sonrisa leonardesca, brillo en las pupilas, tratamiento rosáceo de las carnaciones y mirada lánguida.

DF0104

FRANCISCO JAVIER ALSINA FERNÁNDEZ

1872

Óleo sobre lienzo, 73 x 56,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872" (lat. izq.)

Pontevedra, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VI, nº 10 (cat. como *Retrato de señor desconocido*); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 121, cat. 59 (repr.)

En un marco rectangular con moldura ovalada se inscribe el retrato de un caballero de mediana edad, dispuesto de frente sobre fondo neutro, en formato de busto amplio, encuadrado casi a la altura de la cintura. De aspecto serio, y con la mirada fija en el espectador, presenta una pronunciada calvicie, con cabellos grisáceos en los laterales y bigote espeso peinado hacia abajo. Viste elegantemente chaqueta y chaleco oscuros, pajarita, camisa blanca y leontina. La sobriedad del atuendo y del rostro concuerdan con la estética vigente en el momento en cuanto a retratos masculinos, dominados por tonalidades oscuras y un escaso desarrollo ornamental, como vemos en la mayor parte de la obra de Fierros.

El estilo academicista del pintor se mueve en esa tendencia, aportando la elegancia y la dignidad que requieren sus encargos. Toda la



composición está sujeta al dominio de un dibujo minucioso que perfila los contornos de la figura y la recorta sobre el fondo con la ayuda de un potente foco lumínico que incide desde el ángulo superior izquierdo. Esto genera un modelado bastante contrastado entre zonas de luz y sombra, aunque la tendencia dominante en los retratos de esta etapa demuestra un creciente interés por conseguir una transición más suave, consecuencia del empleo de una luz más natural. Todo ello persigue la plasmación de un efecto realista, tanto en la expresividad del rostro como en su fisonomía.

Existe una réplica de este retrato en formato reducido, sin fechar, en la misma colección (DF0105).

DF0105

FRANCISCO JAVIER ALSINA FERNÁNDEZ¹

c. 1872

Óleo sobre lienzo, 44,5 x 29,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

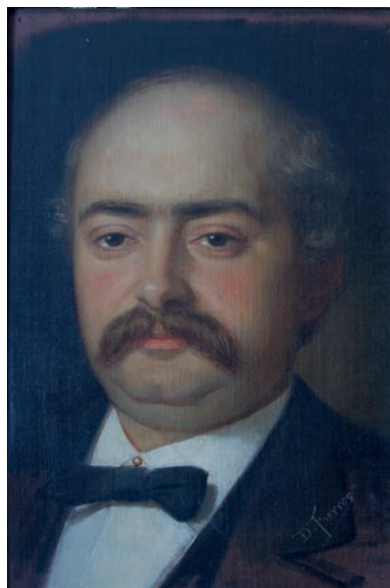
Pontevedra, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 360, cat. 220 (repr.)

Como ya hiciera en más ocasiones, Fierros presenta una réplica en tamaño reducido de uno de sus retratos. Con un esquema formal idéntico al del cuadro de gran formato (DF0104), limita la representación a un busto corto en el que se nos muestra poco más que la cabeza del modelo, en una suerte de retrato portátil que subraya el componente de intimidad y privacidad inherente a este tipo de obras. De este modo, el rostro requiere toda la atención tanto del artista como del espectador, estableciéndose una relación mucho más estrecha entre este último y el retratado.

Formalmente, al tratarse de una obra de menor empaque que la primera, la factura se vuelve un poco más suelta, aunque siga respondiendo a una concepción académica del retrato con un fuerte dominio del dibujo. La rapidez en la ejecución



se aprecia en los márgenes poco definidos, y de forma especial en la zona inferior, donde la chaqueta se trabaja con brochazos sueltos y menos empastados, dando la impresión de que está aún por terminar, anticipando con ello una técnica que será frecuente en la última etapa del pintor en obras de similar naturaleza. Por lo demás, la obra copia literalmente el primer retrato, tanto en el patrón lumínico como en el tratamiento de los objetos.

¹ Obra inédita

DF0106

RETRATO DE SEÑORA. ¿MANUELA GONZÁLEZ?¹

c. 1872

Óleo sobre lienzo, 75 x 59 cm.

Santiago de Compostela, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2012 b, p. 286; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 361, cat. 221 (repr.)

Aunque no conocemos con exactitud el nombre de la modelo –según testimonio de sus descendientes y propietarios del cuadro, posiblemente sea Manuela González–, sabemos que se trata de la esposa de Francisco Javier Alsina Fernández, retratado por Fierros en 1872 (DF0104 y DF0105), y cuya efigie luce la dama en el broche sobre el pecho. Este recurso, que ya vimos en el retrato de una se-



ñora de la familia Alsina (DF0103), permite establecer una relación de identidad entre ambos retratos, entendidos de manera complementaria a través del vínculo de la mujer a

¹ Obra inédita

la imagen de su esposo, un recurso muy elocuente de ciertos comportamientos sociales de la burguesía decimonónica. Por otra parte, la relación entre ambas obras ha de servirnos para datar este retrato hacia la misma fecha, año en que Fierros realiza su segunda estancia en Santiago de Compostela, hipótesis que se ratifica si atendemos a los aspectos técnicos que nos llevan al estilo propio de esa etapa del pintor.

El retrato sigue la tipología habitual para clientela burguesa, con la figura de busto ante

fondo neutro, en posición frontal y mirando al espectador. El aspecto de la modelo es el de una dama joven, con un sobrio atuendo formado por vestido negro sobre el que destaca un sencillo cuello blanco de pequeñas solapas, y un gran manto que le cubre la cabeza, cayendo sobre los hombros y cerrado sobre el pecho. El mencionado broche y unos discretos pendientes son los únicos elementos ornamentales, definiendo así una imagen de sobria sencillez propia de la burguesía del momento.

DF0107

AGUSTÍN RODRÍGUEZ FERREIRO

1872

Óleo sobre lienzo, 75 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872." (lat. der.)

A Coruña, Museo de Bellas Artes (nº inv. 967)

PROCEDENCIA

Comprado a Luis Quintas Goyanes, marqués de Almeiras, el 20-3-1949.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición homenaje..., 1951, s.p., nº 4; Martínez-Barbeito, 1957, p. 38-39; Gaya Nuño, 1966, s.p.; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VIII, nº 16; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 123-124, cat. 61 (repr.).

Retrato de caballero de busto, en formato ovalado, ante fondo neutro. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad, de ojos castaños, cabello oscuro, frente despejada y tez morena con algunas arrugas. Dispuesto en posición frontal, mira directamente al espectador con expresión afable, esbozando una leve sonrisa. Viste traje negro, con chaqueta, chaleco, corbata de lazo, y camisa blanca de cuello vuelto hacia arriba. Luce leontina de oro prendida en el chaleco, signo de su posición elevada.

Es obra de notable calidad que pone de manifiesto la corrección que el pintor alcanza en su oficio de retratista durante esta etapa. Sobre el estilo purista académico heredado de Madrazo, caracterizado por un cuidado dibujo como base fundamental de la composición



y una elegancia sobria y distante como arquetipo de la retratística decimonónica, Fierros aplica la visión sintetizadora de la obra de Velázquez, representada en el cambio hacia una iluminación más naturalista que se ajuste más al tono local. Esta luz sigue incidiendo desde el ángulo superior izquierdo, con lo que el lado opuesto del rostro queda en penumbra. Sin embargo, a este efecto claroscuro se añade un modelado que reparte pequeñas sombras por todo el rostro contribuyendo a resaltar la singularidad de los rasgos del modelo, y por lo tanto incidiendo en la búsqueda de un resultado realista. Por otra parte, el cambio hacia una luz más cálida, propia de interior, permite a Fierros ajustarse al patrón cromático sobre tonos tierra aprendido de Velázquez, y sobre todo, como había hecho el maestro sevillano, introducir el efecto de atmósfera y de magia del ambiente que acen-

túa la profundidad de la escena y empieza a difuminar los contornos. En este sentido, la pincelada se vuelve más empastada, con una concepción más pictórica del retrato que lleva a Fierros a una ejecución más dinámica, con toques vibrantes y un creciente protagonismo compositivo de la mancha cromática sobre el dibujo.

Herencia de Velázquez es también, en relación con el cambio lumínico, el tratamiento del fondo neutro con variaciones lumínicas que acentúan el efecto atmosférico y la tridimensionalidad de la figura, al oponer la parte

ensombrecida del rostro al fondo iluminado. Fierros acierta en la caracterización psicológica del retratado, conseguida con los recursos habituales de humedecer la mirada con un toque de pincelada blanca y marcar las comisuras de los labios para dibujar una sonrisa. A estos recursos ha de sumarse la propia luz difusa, que crea un halo envolvente en torno a la figura potenciando la elegancia y distinción propia del retrato burgués del momento, y que sitúa este retrato entre los mejores de esta etapa del pintor.

DF0108

MANUEL PÉREZ SÁENZ

1872

Óleo sobre lienzo, 113 x 83 cm.

Firmado y fechado: “D^o. Fierros / 1872” (lat. der.)

Santiago de Compostela, familia Harguindey Pérez; depósito en el Museo do Pobo Galego.

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 125, cat. 62 (repr.)

Manuel Pérez Sáenz, originario de Cameros (La Rioja), fue un destacado comerciante establecido en Santiago de Compostela a mediados del siglo XIX¹. Vinculado en un primer momento a la casa de Francisco Rodríguez Arijón –con cuya única hija contraería matrimonio–, inició su actividad económica con operaciones de comercio mayorista, y poco a poco fue centrándose fundamentalmente en asuntos bancarios. De hecho, la casa de banca que llevaba su nombre, creada en 1848 y cuya gestión continuarían sus hijos tras su muerte en 1880, fue una de las más destacadas de su época en Galicia².

Retratado en un lienzo de gran formato que lo presenta encuadrado a la altura de las rodillas, se ubica en un interior doméstico definido por una pared de fondo y un cortinaje descorrido a la derecha, casi imperceptibles por la oscu-



ridad de la escena. Se sienta en un taburete o silla cuyo respaldo queda oculto, junto a una mesa con faldón de terciopelo rojo en la que descansan un libro y un recibo en el que se lee “Santiago” en alusión a la ciudad en la que el retratado ejercía su actividad profesional. Apoya su brazo izquierdo sobre estos objetos, terciándose ligeramente hacia la mesa y mirando al espectador. Viste traje negro con corbata de lazo y chaleco del que cuelga la leontina.

Una réplica casi exacta de este retrato, fechada en 1890, se conserva actualmente en el Museo de Pontevedra (DF0246).

¹Pernas (1999, p. 126) indica que el padrón de 1857 ya menciona a Manuel Pérez Sáenz, de 50 años, con tres hijos.

²Véase Facal Rodríguez, 2005; Lindoso Tato – Vilar Rodríguez, 2008, p. 217-248.

DF0109

PÍO MORENO REY

c. 1872

Óleo sobre lienzo, 41 x 27,5 cm.

Museo de Pontevedra (Nº Rº 7890)

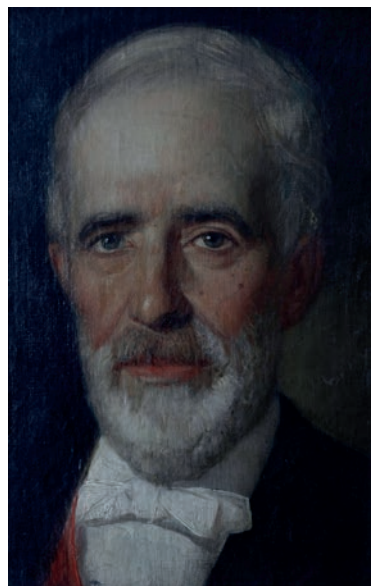
PROCEDENCIA

Sr. Poch Caviedes, 1966; donación de Dionisio Gamallo Fierros, ingresó el 1-4-1975

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 110; Villa Pastur, 1973 a, p. 51, 137 (repr. erróneamente como *El padre del pintor*); López Vázquez, 1974, p. 9; López Vázquez, 1993, p. 166; Villa Pastur, 1994, p. 34; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 362, cat. 222 (repr.).

Réplica en formato de busto corto de otro retrato mayor, hoy en paradero desconocido (DF0896). El cuadro se limita a mostrarnos la cabeza del personaje y el cuello en el que asoma su elegante atuendo conformado por chaqueta negra, chaleco rojo y camisa y pajarita blancas. Es un hombre maduro, de rostro alargado, facciones marcadas y mirada hundida. Fierros acierta a dotar al rostro de una gran expresividad sin artificios, concentrada en la mirada seria que se dirige al espectador.



Por medio de una iluminación naturalista, el pintor destaca los rasgos propios de la fisonomía del modelo con pequeñas penumbras combinadas con el modelado de oposición luz-sombra que genera el volumen de la figura. Fierros demuestra una vez más su perfecto manejo de las fórmulas del retrato para transmitir la vida interior del modelo y conseguir un resultado realista.

DF0110

AUTORRETRATO

c. 1872-1873

Óleo sobre lienzo, 62 x 51 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (ang. inf. der.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (nº inv. 224)

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Buenos Aires, Alberto Moreno, 1966; Gijón, mercado de arte, julio de 1992.

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995; Oviedo, 1996; La Caridad, 2009-2010.

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 5 (repr.), 59, 60; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, repr. cubierta; Gamallo, 1966, s.p. (repr.); Tabernero, 1966, p. 17 (repr.); López Vázquez, 1974, p. 9 (repr.); Villa Pastur, 1994, repr. cubierta, p. 67; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Lueca...*, 1994-1995, s.p., nº 12; *Artistas asturianos...*, 1996, s.p., nº 2 (repr.);



López Vázquez, 1999, p. 379 (repr.); García Quirós, 2002, p. 132 (repr.); Barón, 2007 a, p. 22-24 (repr.), repr. contraportada; Marcos Vallauré, 2009, p. 28-29 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1579, 1586 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 345-347, cat. 210 (repr.).

Es sin duda uno de los autorretratos más singulares de Fierros, y también uno de los de mayor carácter. Se representa de busto, ante un fondo indefinido, vistiendo chaqueta negra, camisa blanca y pajarita. Se cubre con capa a la que superpone, sobre el hombro izquierdo, un manto de cuadros con forro de piel a juego con la gorra de tipo inglés. La filiación escocesa del atuendo ya fue referida por Basa al reproducir el cuadro como parte de la colección Moreno: “con la gorrita inglesa y el embozo de la capa caído, parece un escocés”¹. Se trata de una indumentaria que el pintor emplea en más ocasiones como recurso caracterizador del retrato, no sólo para modelos infantiles donde el traje escocés se consideraba sinónimo de buen gusto entre la clase burguesa -como ocurre en el de Emilia y Antonio Jaspe Moscoso (DF0036)- sino también para modelos adultos (DF0121). El gusto de Fierros por los atuendos de carácter se aprecia en otros ejemplos posteriores como el Autorretrato de la capa (DF0232), y también en retratos de sus hijos, a los que gustaba pintar en traje de máscaras: véase el de Pura como dama del siglo XVIII (DF0181) y otro de la misma niña, poco posterior, también vestida de carnaval (DF0224). El recurso a la

¹ Basa, 1909, p. 60.



J. Palmeiro, *Dionisio Fierros*, c. 1872-1873. Carta de visita. Gijón (Asturias), colección particular.

indumentaria exótica también está presente en el retrato de Théophile Gautier (DF0120) que realiza probablemente en torno a la misma fecha que este cuadro.

Por otra parte, este tipo de atuendos resultan frecuentes en autorretratos de la época: desde el caso paradigmático de Courbet, muy dado a esos juegos representativos, muchos artistas participan de esta moda. El pintoresquismo de un determinado traje, que permite conformar una imagen distinta al habitual retrato burgués, gozó de gran aceptación para la conformación de una determinada iconografía de artista propia del período romántico. No en vano, la cuidada imagen que Fierros pretende mostrar de sí mismo está presente en este caso, como en otros autorretratos, añadiendo a su aspecto de dandi la singularidad del atuendo escocés, que ofrece una lectura del artista como hombre de mundo interesado por las novedades foráneas que asume como sinónimo de distinción.

Con todo, el auge de esta moda se democratiza a un público amplio, en buena parte gracias a la expansión de la fotografía. Los fotógrafos publicitan la posibilidad de retratarse con vestimentas pintorescas que ellos mismos ofrecen en sus gabinetes, en solitario, en grupo o junto a escenarios de cartón piedra que conformaban una imagen más irreverente, distinta a la de otros retratos de intención seria. Es lo que el propio Fierros hace en este caso, toda vez que el cuadro está copiando una fotografía que lo representa de manera idéntica, y que lleva la firma del estudio compostelano de Juan Palmeiro. Este dato nos permite precisar la datación del cuadro hacia 1872-73, durante la segunda estancia del pintor en Santiago: entre 1859, año en que Palmeiro abre su taller², y 1872, no hay constancia de la presencia del pintor en la ciudad. De este modo, retrasamos en seis o siete años la datación propuesta por J. Barón y el Museo de Bellas Artes de Asturias, que lo fechan en 1866³. El análisis formal de la obra confirma esta datación: la paleta sobre tonos tierra, la luz cálida que suaviza

² Cfr. Cabo, 1995, p. 458; Castelao, 2018, p. 84-91.

³ Barón, 2007 a, p. 22.

los contrastes de claroscuro en el modelado el rostro, y el foco secundario de herencia velazqueña situado tras la figura para subrayar su volumen son recursos que remiten al estilo de Fierros a comienzos de la década de 1870, como se observa en sus retratos de Luarda, Ribadeo o Santiago.

Es además el primer caso en que Fierros se autorretrata sobre un modelo fotográfico, recurso que a partir de entonces se hace habitual desbancando a procedimientos más rudimentarios. La fotografía es, de hecho, el medio idóneo en su aproximación a la realidad. Además de la indumentaria, reproduce idéntica pose, con la cabeza ladeada y la

mirada intensa dirigida a un punto lejano, potenciando así el carácter vehemente del retrato. Con todo, la pose resulta más serena en el lienzo, con menor inclinación de la cabeza y una expresión más relajada. El rostro presenta un aspecto más robusto en comparación con autorretratos anteriores; la barba es más larga, acentuando la partición central bajo el mentón, y el bigote se vuelve más espeso, peinado hacia abajo sin marcar tanto las guías afiladas. El pintor corrige también las proporciones que por efecto de los amplios ropajes dan al cuerpo un tamaño mucho mayor que la cabeza, y acorta el encuadre a la altura del pecho, ocultando la mano bajo la capa.

DF0111

EL CARDENAL GARCÍA CUESTA

1873

Óleo sobre lienzo, 198 x 144 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1873." (áng. inf. der.)

Santiago de Compostela, Monasterio de San Martín Pinario

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Couselo, 1950, s.p. (repr.); *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p.; Tabernero, 1966, p. 113; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VI, nº 2; Villa Pastur, 1973 a, p. 54; López Vázquez, 1974, p. 9; Villa Pastur, 1994, p. 34, 64; López Vázquez, 1997, p. 279; Monterroso, 1998, p. 30; Fernández Castiñeiras, 1999, p. 390, 391, 392 (repr.), 393; López Vázquez, 1999, p. 375-376; López Vázquez, 2000, p. 26; García Cortés, 2006, p. 252 (repr.); Singul, 2006, p. 186; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 126-128, cat. 63 (repr.); López Domínguez, 2015, p. 564 (repr. fig. 172).

DOCUMENTACIÓN

Fierros menciona en sus memorias los retratos que realizó del cardenal García Cuesta: "En Santiago he pintado varios retratos, entre ellos [...] el Cardenal García Cuesta, de quien hice nueve retratos para diferentes sitios y varias Corporaciones."

Hacia el final de su segunda estancia en Santiago de Compostela, Fierros recibe el encargo de retratar al cardenal arzobispo Miguel García Cuesta, al que ya había retratado años antes (ver DF0032). El artista lo representa



aquí en un lienzo de mayor formato y dignidad, de cuerpo entero y sedente, siguiendo así una tipología de larga tradición en la pintura española para el retrato cardenalicio. Se ubica en una estancia palaciega, delimitada por una pared de fondo con un cortinaje recogido, en la que dispone además un sillón ligeramente ladeado y una mesa en segundo término sobre la que descansan dos libros y un crucifijo. Con estos elementos –cortinaje, sillón y mesa– se define la tipología de retrato de aparato, tan frecuente desde el Barroco para representaciones oficiales del poder.

El lienzo copia una fotografía que hubo de tomarse en fechas próximas, y que muestra



J. Palmeiro: *Miguel García Cuesta*, c. 1865. Cfr. Cabo - Costa, 1996, p. 239.

a García Cuesta en actitud semejante. Los elementos accesorios que componen la estancia también se mantienen presentes, a excepción de los libros. El respaldo del sillón se modifica, con un remate torneado más trabajado en el cuadro, mientras que el cortinaje se pasa al lado opuesto. Pero la principal novedad radica en la pose del efigiado: a diferencia de la fotografía, donde García Cuesta sitúa ambas manos sobre el regazo, el pintor modifica su gesto para ha-



Francisco de Goya: *Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798. Óleo sobre lienzo, 205 x 133 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P03236).

cerle apoyar el brazo derecho sobre la mesa, y a su vez llevándose la mano a la mejilla en actitud pensativa y ensimismada. Esta pose, como ya señaló López Vázquez, remite a la iconografía arquetípica de la “melancholia artificialis”, de larga tradición pictórica para la representación del gobernante –véase por ejemplo el retrato de Jovellanos, de Goya¹- y que alude a la idea de la pesadumbre del poder y del continuo desasosiego que asalta al gobernante. Fierros demuestra así su conocimiento, a través del museo, de un recurso retórico asociado a una tipología de retrato concreta, que sabrá emplear de nuevo, movido por circunstancias diferentes, en el retrato de Ignacio Herrero (DF0921)

Las alusiones al poder, además de por medio de los elementos accesorios del retrato y de la propia pose del personaje, se muestran en el atuendo. García Cuesta luce sotana, muceta y solideo encarnados, y roquete de encaje y seda. Sobre la muceta porta la banda y la insignia de la Orden de Carlos III, y la gran cruz cardenalicia. Completa las referencias a su condición eclesiástica el anillo arzobispal en la mano derecha.

La expresión del rostro difiere en el cuadro respecto a la fotografía, más ensimismada y sin mirar al espectador, un cambio debido quizá a que el artista no contase con la presencia del modelo durante la ejecución del cuadro, y que en este caso adquiere un significado introspectivo por la pose del brazo. Sin embargo, no por ello se renuncia a la caracterización psicológica del personaje ni a la captación de la singularidad del rostro que Fierros ensaya de manera pormenorizada en otros retratos del cardenal en formato de busto (DF0112).

La estancia se ilumina con un foco de luz cálida, propia de interior, que se derrama de manera uniforme, sin grandes contrastes de claroscuro. Lo mismo ocurre en el rostro, modelado con un tono homogéneo que opta por distribuir en su superficie pequeñas penumbras que subrayen las facciones propias

¹ Francisco de Goya: *Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798. Óleo sobre lienzo, 205 x 133 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P03236).

del personaje, para conseguir un resultado lo más realista posible.

La figura se construye con un dibujo firme, bien amarrado incluso en las zonas de sombra, aunque con ciertas concesiones a la libertad compositiva de la mancha cromática en el fondo, así como en telas y joyas donde los efectos de brillos y transparencias con-

siguen diferenciar las calidades táctiles. El propio tratamiento abocetado del fondo denuncia la introducción en la composición del efecto de atmósfera, como consecuencia de la evolución hacia una iluminación naturalista, con lo que se consigue acentuar no sólo la ilusión de profundidad de la escena, sino también el efecto de magia del ambiente.

DF0112

EL CARDENAL GARCÍA CUESTA

1873

Óleo sobre lienzo, 70,5 x 57 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1873" (lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; Madrid, 1985; Soto de Luiña, 1992; Itinerante, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 193; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 24; Gaya Nuño, 1966, s.p. (cit. como *Retrato de un obispo*); *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 32; Villa Pastur, 1973 a, p. 54, 134 (repr.); López Vázquez, 1974, p. 9; *Maestros de la pintura gallega*, 1985, p. 115 (repr.); *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 25 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 34, 48 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 69 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 129, cat. 64 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos del pintor.

OBSERVACIONES

Estuvo expuesto en la Sala Fierros del Museo Provincial de Lugo entre 1939 y 1963.

Se trata de la misma imagen del retrato de García Cuesta del Monasterio de San Martín Pinario (DF0111), pero reducida a formato de busto. Enmarcado en un óvalo, cambia la ambientación palaciega por un fondo neutro, pero mantiene inalterable la figura con idéntica pose, atuendo y condecoraciones. El formato de busto centra más la atención en el rostro, en el que Fierros demuestra su facilidad para captar la vida interior del modelo, en



este caso con una expresividad severa que se concentra en una mirada profunda. El artista combina un dibujo firme que marca perfectamente los contornos y los rasgos faciales, con un modelado suavizado que reparte las sombras estratégicamente para destacar la orografía del rostro sin generar grandes contrastes de claroscuro, en un resultado naturalista producto de un cambio en el patrón lumínico derivado de la asimilación de la obra velazqueña. Este tipo de iluminación naturalista permite además introducir en el cuadro el efecto de atmósfera, con lo que el resultado gana viveza y carácter.

El cuadro ha de ser uno de los retratos de García Cuesta que Fierros menciona en sus memorias, encargado con algún fin oficial, pero que probablemente no llegara a cumplir su cometido al hallarse entre las propiedades del pintor en el momento de su muerte.

DF0113

CONCEPCIÓN TORRONTÉGUI OLAVARRIETA

1873

Óleo sobre lienzo, 73 x 58 cm.

Firmado y fechado: “D. Fierros / 1873” (lat. der.)

Santiago de Compostela, colección de patrimonio pictórico del Concello.

PROCEDENCIA

Comprado a la colección del Dr. Daporta, Santiago de Compostela, en 1991.

EXPOSICIONES

Ferrol, 1998; Santiago de Compostela, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

Conde Roa, 1993, p. 27; Monterroso, 1998, p. 32; Rozas – Rial, 1998, p. 40, 41 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 375; López Vázquez, 2000, p. 25-26; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 130-131, cat. 65 (repr.).

De la retratada apenas sabemos que era hija de Juana Olavarrieta, que había posado para el artista un año antes (DF0099). Sus hermanos Carlota y Manuel también fueron retratados por Fierros (DF0094 y DF0100). Se muestra de busto en posición de tres cuartos casi de perfil hacia la derecha, sobre fondo oscuro y en formato oval. Viste un elegante traje negro con cuello de encaje adornado con un gran collar azabache a juego con los pendientes y los dos broches que recogen su larga melena pelirroja, dejando largos mechones que caen sobre los hombros.

El rostro de la joven se ilumina con un foco exterior que entra por el ángulo superior izquierdo. Se trata de una iluminación selectiva que pretende destacar el volumen del rostro



sobre los elementos circundantes, perfilado sobre el fondo oscuro a la vez que generando un efecto tenebrista que mimetiza el negro de la indumentaria con el último plano en penumbra. Por su parte, el modelado suaviza la intensidad de un foco tan dirigido con la aplicación de pequeñas zonas de sombra que acentúan los rasgos físicos de la mujer sin crear fuertes contrastes con la parte iluminada. El efecto atmosférico de la luz contribuye a aportar veracidad a la composición. La paleta cromática se mueve en torno a los tonos tierra, aunque matizados con leves variaciones tonales que aportan frescura especialmente en las carnaciones, los cabellos y en el tratamiento del fondo, donde asimismo se advierte una mayor libertad en el tratamiento de la pincelada con una factura más resuelta y ligera.

DF0114

FERNANDA DÍAZ LOMBÁN

1873

Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1873" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Castro, 2013, p. 8 (repr.), 9; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 132, cat. 66 (repr.)

La dama, originaria de Ribadeo, hubo de ser retratada durante una de las primeras estancias del artista en esta localidad. Sobre su identidad sabemos apenas que casó con González de la Sela, también vecino de Ribadeo que emigró a México y en 1868 construyó un formidable pazo en las afueras de la villa. Uno de los hijos del matrimonio, fallecido en la niñez, sería retratado por Fierros pocos años después (DF0141): la prematura muerte de su hijo quizá explique la expresión de marcada melancolía que adopta el rostro, si bien esc cierto que ese gesto y la tímida sonrisa que define la comisura de los labios se pueden valorar como clichés de época que el pintor repite de manera sistemática en sus retratos.

La obra sigue la tipología de retrato de busto ante fondo neutro, encuadrada la figura casi de medio cuerpo a nivel de la cintura, ligeramente terciada para generar sensación de profundidad, y mirando al espectador, al tiempo que ladea levemente la cabeza hacia su derecha. La vestimenta es sobria, compuesta por un discreto traje negro con botonadura sobre el pecho y cuello de encaje sobre el que cuelga un medallón dorado combinado con los



pendientes como únicos elementos ornamentales. Los cabellos oscuros se recogen en un moño dejando caer sobre la frente unos mechones sueltos a modo de flequillo.

Fierros mantiene la búsqueda de una iluminación naturalista para incrementar el efecto de realismo en sus retratos, y esto tiene como consecuencia en el modelado un tratamiento más gradual de la relación entre zonas de luz y zonas de sombra, contribuyendo con ello a la potenciación de la sensación atmosférica. Las carnaciones del rostro se encaminan hacia el mismo fin, matizadas por la calidez de la iluminación y definidas a través de una pincelada compacta. Esta pincelada se vuelve más simplificada en las joyas y el cuello del vestido aunque sin renunciar por ello a brillos y reflejos, y restringida a una paleta cromática basada en tonos pardos que nos aproximan al esquema de retrato romántico derivado de la tradición barroca.

DF0115

TERESA VILLAAMIL Y CASTRO¹

1873

Óleo sobre lienzo, 84,5 x 68 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1873." (lat. izq.)

Oviedo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 133, cat. 67 (repr.)

Retrato femenino de busto en formato oval. Representa a una dama ataviada con un sobrio vestido negro, cerrado con cuello de encaje blanco y adornado con un collar de tres vueltas con cuentas de color rojo y rematado en crucifijo, a juego con los pendientes y con un broche sobre el cuello. La dama peina su cabellera castaña en un complicado recogido, con mechones que caen sobre los hombros, dejando el rostro despejado. Ante un fondo

¹ Obra inédita



indefinido de color parduzco, se muestra en posición frontal, aunque gira su cabeza hacia la izquierda para mirar, a través de pequeños anteojos, a un punto fuera del cuadro.

DF0116

RETRATO DE SEÑORA

c. 1870-1878

Óleo sobre lienzo, 74 x 57,5 cm.

Lugo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 359, cat. 219 (repr.)

Retrato de dama, en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. Se representa de busto, ante fondo neutro, terciada hacia la izquierda y mirando al espectador con el ceño fruncido y expresión seria. Es una mujer de cierta edad, con arrugas en torno a los ojos y la boca; peina sus cabellos castaños con raya al medio y los recoge tras la cabeza, dejando al descubierto la parte inferior de las orejas que lucen elegantes pendientes. La vestimenta es sencilla, conformada por un discreto traje negro con botonadura sobre el pecho, cuello de encaje blanco, y adornado con un broche a modo de cierre. Muestra así una imagen muy sobria, tanto en el atuendo como en la expre-



sividad. Su distante sencillez remite a modelos vinculados con la pequeña burguesía o hidalguía rural que en estos años se empieza a interesar por la adquisición de retratos. Formalmente, la obra denuncia el estilo propio de la segunda etapa de Fierros, en concreto de la década de 1870.

DF0117

ANA LANZA PULPEIRO

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo, 73 x 56,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 10 (cat. como *Retrato de señora*); Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 116, 117, 124 (repr. fig. 3); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 339-340, cat. 206 (repr.).

Dama ribadense representada de busto, ante fondo oscuro, en posición frontal y mirando al espectador. Su edad avanzada se refleja en un rostro arrugado y cabellos grises, peinados de manera sencilla con raya al medio y recogidos detrás de la cabeza. Viste un sobrio traje negro con botonadura sobre el pecho, con cuello de encaje blanco y con un broche y unos discretos pendientes como únicos elementos de joyería, configurando así una imagen sencilla que se identifica con la pequeña burguesía local.

La figura se ilumina con un foco exterior muy dirigido que incide desde el ángulo superior izquierdo generando contrastes de luz y sombra en toda la superficie del rostro. Fierros se apoya en las pequeñas penumbras que resaltan los rasgos particulares de la retratada: ojos hundidos, arrugas en torno a la boca y los ojos, pómulos marcados, etc., reforzando así el realismo de la descripción. La base sobre la que se construye la forma sigue siendo la línea de dibujo muy cuidada, pero con concesiones al color en el modo de trabajar el rostro, aplicando pinceladas ligeras en las



que se aprecia el trazo del pincel sobre la tela, y con toques vivos de color para destacar las carnaciones.

El referido foco exterior destaca el rostro de manera muy selectiva, de modo que la figura parece emerger de un fondo totalmente oscurecido en un efecto claroscuro que denuncia la fuerte influencia de la pintura del Siglo de Oro sobre el retrato decimonónico. Este recurso se combina con la proyección de la luz hacia el fondo, dejando una zona iluminada tras la figura que contrasta con la parte ensombrecida del rostro, con lo que el artista consigue potenciar la sensación de tridimensionalidad y al mismo tiempo rodea a la retratada de un halo de luz que acentúa el efecto de atmósfera.

Fierros consigue así un resultado naturalista no sólo en la descripción detallada del rostro, sin también en la captación de la vida interior de la dama, con una expresividad profunda concentrada en la mirada.

DF0118

AMADORA CASA MARCHAMALO

1873

Óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1873" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Yebra, 2000, p. 141 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 134, cat. 68 (repr.).

La retratada es hija de Antonio Casas Puelles, uno de los comerciantes más destacados de la primera mitad del XIX en Ribadeo. Su firma llegó a amasar un importante capital con negocios de banca y transporte marítimo, destacando como apoderado de la casa comercial Santamarina de Santiago. La buena posición económica de la familia se aprecia en la riqueza del atuendo de la modelo, que luce un vestido sobrio pero de notable calidad, cerrado en el cuello con lazada de encaje blanco. El cabello, recogido en trenzas que forman un elegante tocado, se cubre a su vez con un velo negro que cae sobre los hombros, quedando el rostro despejado. Es una mujer de cierta edad, que mira al espectador con semblante serio. La leve sonrisa que el pintor esboza al



remarcar la comisura de los labios apenas logra mitigar la severidad de la expresión, que concentra en la mirada toda la intensidad de un rostro adusto. La dama luce leontina prendida en el vestido, sobre el pecho, único elemento de joyería junto con los pendientes dorados. El esquema de retrato recurre una vez más al busto ante fondo neutro, enmarcado por un óvalo, ajustándose al estilo de herencia purista que aún caracteriza la producción de Fierros.

DF0119

JUAN CLÍMACO ÁLVAREZ-CASCOS Y CANEL

c. 1870-1878

Óleo sobre lienzo, 73 x 59,5 cm.

Valdés (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

XXV Certamen Nacional de Pintura de Lluarca..., 1994-1995, s.p., nº 33; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 357-358, cat. 218 (repr.).

La familia luarquesa de los Álvarez-Cascos fue ampliamente retratada por Fierros. En este caso se trata de Juan Álvarez-Cascos, tío de Godofredo y Alfredo Álvarez-Cascos (DF0223 y DF0885) y cuñado de Juliana González Santamarina (DF0098). El artista lo retrata como un hombre entrado en años,



de facciones marcadas tez arrugada. Los cabellos grises se peinan con raya a un lado, cayendo hacia los lados y cubriendo la parte superior de las orejas. Viste traje oscuro, ca-

misa blanca con botones dorados y pajarita bajo el cuello de la camisa, y luce leontina dorada prendida en el chaleco.

El pintor sigue el esquema habitual de retrato, de busto, ante fondo neutro, en posición frontal y mirando al espectador. Es una obra sobria en su sencillez, que por su resolución formal nos remite al estilo de Fierros durante la década de 1870. Véase el empleo de una iluminación naturalista que acentúa las particularidades fisonómicas del modelo a través del reparto de pequeñas penumbras por toda la orografía del rostro. A tal efecto, el artista potencia el valor compositivo de la mancha cromática para la construcción del rostro – quizá de manera más evidente en esta obra que en otras coetáneas-, con tonos tierra para reforzar el sombreado y carmines que aumentan la viveza de las carnaciones, y con un tipo

de pincelada ligera y empastada que intenta ganar terreno al dibujo como elemento definidor de la forma.

Fierros se sirve de una luz claroscuro para hacer emerger el rostro sobre la oscuridad del fondo y de la vestimenta, empleando además el blanco de la camisa como elemento de potenciación lumínica tantas veces repetido. El foco dirigido y la luz interior naturalista le permiten integrar la sensación de atmósfera en el cuadro, incrementando el efecto de realismo. La descripción fiel del rostro se acompaña de una perfecta caracterización psicológica del personaje, con una expresividad seria y concentrada que capta nuestra vista desde una mirada profunda a través de esos ojos hundidos, bajo un ceño fruncido, y dotados de una gran vida.

DF0120

THÉOPHILE GAUTIER

c. 1870-1878

Óleo sobre lienzo, 74 x 59,5 cm.

Madrid, Asociación de Escritores y Artistas Españoles

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta Dionisio Gamallo Fierros, 1973; donación de éste a la Asociación de Escritores y Artistas Españoles en julio de 1980, después de la exposición en la que se incluyó el cuadro.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; Madrid, 1980.

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; *Exposición-venta...*, 1894, p. 10, nº 188; Basa, 1909, p. 60; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 7 (repr.); *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 21; Areán, 1971, p. 339; Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala III, nº 1; Villa Pastur, 1973 a, p. 50, 98, 134 (repr.); Villa Pastur, 1977, p. 137; Villa Pastur, 1985, p. 127; Arbués, 1990, p. 4063; Villa Pastur, 1994, p. 12, 64, 67; Barón, 2007 a, p. 22; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 332-333, cat. 201 (repr.).

OBSERVACIONES

Estuvo expuesto en la Sala Fierros del Museo Provincial de Lugo entre 1939 y 1963.



Igual que hace con los retratos de Céline Montaland (DF0061) y Francisco Arjona Herrero, “Cúchares” (DF0881), Fierros copia la imagen de Théophile Gautier a partir de una fotografía¹ que pudo adquirir en formato *carte de visite*, tal y como era habitual en esos años en que proliferan las reproducciones fotográficas

¹ Demostrado el empleo de un referente fotográfico, ha de descartarse por completo la hipótesis de Gamallo que sugiere que el cuadro fuese pintado del natural durante el viaje de Fierros a París en 1861 o en una supuesta segunda visita, nunca documentada, en 1867. Vid. *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 21.

de imágenes de celebridades². Quizá el artista se viese movido, como en aquellos casos, por una especial predilección hacia el modelo a la hora de realizar una obra que no pasaría de ser un ejercicio retratístico restringido al ámbito del taller, como atestigua el hecho de que se encontrase entre sus propiedades en el momento de su muerte, y que fuese luego incluida en la exposición-venta de 1894.

Fierros respeta el encuadre y la pose original, con la figura en formato de busto y posición frontal, adaptándola a las dimensiones habituales en sus retratos de encargo e incluso rodeándola de una moldura oval. El pintor acierta a reproducir la profundidad de la mirada, cargada de expresión, e incluso incrementándola al remarcar las arrugas alrededor de los ojos y al utilizar el clásico cliché de dotar a las pupilas de un toque de pincelada blanca para subrayar la intensidad de una mirada dirigida al espectador. El aspecto de Gautier como un hombre de cierta edad se aprecia en las particularidades de un rostro que Fierros quiere captar con veracidad, empleando para ello un reparto de sombras que destaca esos detalles de su fisonomía, tal y como se hace habitual en sus retratos desde comienzos de la década de 1870.

Por otra parte, también mantiene respecto a la fotografía el singular atuendo a la rusa,

con gorro y abrigo de pelo, que destaca como principal elemento caracterizador. Gautier, muy interesado por la cultura rusa –tal y como atestiguan algunas de sus obras como *Tesoros del Arte de Rusia* o *Viaje a Rusia*– participa así de la moda de retratarse con una vestimenta de carácter exótico, moda por la que también se interesa el propio Fierros en esos años en obras como el autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0110). El complemento al atuendo viene dado por el fondo de paisaje con árboles nevados y cielo plomizo que el pintor añade respecto a la fotografía. Al mismo tiempo, la presencia rotunda del traje, que acentúa el aspecto corpulento del escritor, ofrece a Fierros la oportunidad de trabajar con un estilo más pictórico a la hora de reproducir la calidad de las telas con una pincelada que se libera del rigor de la línea y que echa mano de un cromatismo parduzco que de nuevo remite al estilo del artista hacia principios de 1870. En último caso, el aspecto pintoresco del atuendo y el aire bohemio de Gautier, con cabello largo y espesa barba, que ofrece una imagen casi arquetípica de artista romántico, debieron de ser determinantes a la hora de que Fierros se interesase por pintar su retrato. Un retrato que casi con seguridad hubo de realizar en fechas próximas a la muerte del escritor y que quizá plantease como homenaje póstumo. Además del prestigio de su obra literaria, cabe recor-

²“En aquellos años, no hubo fotógrafo de cierto renombre que no ofreciese a su clientela un amplio muestrario de retratos de celebridades. Eusebio Juliá, uno de los retratistas madrileños de más talento, hizo importantes tiradas de su célebre álbum “de todas las eminencias que desde muchos años acá ocupan puestos importantísimos de la Nación”, que comercializaba desde el formato de tarjeta hasta “tamaño natural” [...]. Esta costumbre se mantuvo hasta finales de siglo por parte de [...] autores de interesantes colecciones de retratos de actores, músicos, cantantes o toreros. La categoría de los fotógrafos llegó a medirse no sólo por la calidad, sino por la cantidad de estos retratos, que exhibían en sus escaparates, proporcionando así una distracción añadida a los cientos de curiosos que paseaban por las calles céntricas de las ciudades. “Hay quien se ocupa cinco o seis horas –escribió Mesonero Romanos, en 1861– en revisar minuciosamente el progreso en las obras de la Puerta del Sol; otros lo emplean en recorrer uno por uno los mil retratos-tarjeta expuestos a las puertas de los fotógrafos”. López Mondéjar, 1999, p. 56.



dar que fue un gran admirador de la escuela española de pintura y contribuyó a su auge entre los románticos franceses.

Théophile Gautier (Tarbes, 1811 - París, 1872) destacó como uno de los más fervientes defensores del movimiento romántico encabezado por Víctor Hugo, cultivando los géneros más variados. En su juventud fue secretario de Balzac, y antes de descubrir su vocación literaria se dedicó a la pintura, frecuentando los

ambientes bohemios de París. Entre su obra destacan las novelas *Mademoiselle de Mau-pin* (1835) y *Le Capitaine Fracasse* (1863), y en el campo de la lírica, *Émaux et camées* (1852) que serviría de inspiración a los poetas parnasianos por sus evocaciones de paisajes y sentimientos. Cultivó asimismo la crítica literaria y artística, y la novela de viajes en la que plasmó sus impresiones durante sus visitas a España, Italia, Turquía o Egipto.

DF0121

UN PARIENTE DEL PINTOR

c. 1870-1878

Óleo sobre lienzo, 69,5 x 53,5 cm.

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 190; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 378, cat. 235 (repr.)

Retrato de caballero en lienzo oval, representado de busto, en posición frontal y mirando directamente al espectador. Es un hombre joven, de rostro alargado, ojos grises y cabellos castaños que se peinan ondulados hacia atrás. Luce bigote fino y barba partida al medio. Su atuendo, diferente al traje habitual en el retrato masculino burgués del momento, se compone de una chaqueta negra cerrada, bajo la que asoma un pequeño cuello de solapas blancas cerrado por medio de una especie de cordón gris con dos borlas en los extremos que se ata en una lazada. Sobre el hombro derecho lleva una tela de tartán de color rojo y negro que cruza doblada sobre el pecho a modo de kilt escocés. El uso de esta prenda, que Fierros emplea con anterioridad en el retrato de Emilia y Antonio Jaspe Moscoso (DF0036) y en su autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0110), presenta la obra como un retrato de carácter en la línea del gusto romántico burgués por representarse con un atuendo pintoresco, entre los que el traje escocés destaca como uno de los más habituales.



La figura se recorta sobre un fondo que se matiza desde el negro de la parte izquierda hasta los blancos y grises del lado opuesto que simulan un cielo tormentoso. Técnicamente se trata de una obra muy ajustada a los patrones académicos del retrato romántico, en la que encontramos pocos elementos que caractericen un período concreto en la producción de Fierros.

A pesar de que desconozcamos el nombre del retratado, éste ha sido identificado tradicionalmente entre los descendientes del artista como pariente del pintor. Es probablemente el mismo cuadro que figura catalogado como *Retrato de un joven escocés* en la exposición-venta de 1894, con dimensiones casi idénticas.

DF0122

ANTONIA CARRERA, DE PERFIL

c. 1872-1875

Óleo sobre lienzo, 75,5 x 60 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 15; Villa Pastur, 1973, p. 139 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 365-366, cat. 225 (repr.).

María Antonia Dominga Carrera García, nacida el 14 de enero de 1852, fue la segunda hija del matrimonio formado por Benito Carrera y Ramona García Barrera. En la pensión que esta última regentaba en Ribadeo se hospedó Fierros en más de una ocasión durante los años de su primera estancia en Santiago de Compostela, al viajar hasta Ballota. En 1872, durante su segunda estancia en Santiago, el artista vuelve a parar en la fonda de Ramona García: allí conoce a su hija Antonia, que entonces tenía veinte años, y se enamora de ella. El testimonio de la propia Antonia, recogido por su nieto Dionisio Gamallo, cuenta que Fierros le escribía a menudo durante su estancia en Santiago –aproximadamente de septiembre de 1872 a septiembre de 1873-, aunque “sin hablarle de amor”¹. Tras el regreso del pintor, inician un breve noviazgo que culminaría en su matrimonio celebrado en la iglesia parroquial de Ribadeo el 24 de noviembre de 1873.

Después de una corta estancia en A Coruña, la pareja se traslada Madrid a inicios de 1875, donde nacerán sus primeros hijos, todos ellos fallecidos prematuramente. En 1879 instalan su residencia definitiva en Oviedo; allí Antonia dará a luz a cuatro hijos más, de los que sobrevivirán Pura, Antonia y Nicolás. Durante estos años realizan frecuentes viajes a Ribadeo y a Ballota, sobre todo en época estival. En 1894 Fierros fallece repentinamente en Madrid; a partir de entonces, Antonia deja Oviedo para trasladarse con sus hijos a

¹Anotaciones personales de Dionisio Gamallo. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.



la casa de su madre en Ribadeo. Allí fallece el 22 de junio de 1942, a los 90 años.

Fierros retrató a su esposa en varias ocasiones durante los veinte años que duró su matrimonio. El que aquí comentamos es el que parece más temprano por la juventud que aparenta Antonia, y que hemos datado en torno a 1872-1875 por comparación con otros sin duda posteriores. Se representa de busto ante fondo neutro y enmarcada por un óvalo. Su colocación resulta poco común en la producción de Fierros, con un escorzo que dispone el cuerpo de manera frontal y la cabeza totalmente perfilada hacia la izquierda. Viste un elegante traje negro de amplias solapas y cuello de encaje en forma de pico, que complementa con joyería de azabache: colgante, pendiente y prendedores de estrella sujetando la larga melena castaña que cae en tirabuzones sobre los hombros.

El artista compone así una sencilla imagen en la que, como es habitual, la figura de la retratada destaca como única presencia en la composición. Sin embargo, vemos como novedad una sutil referencia a un elemento ajeno a la escena en el medallón, que devuelve el reflejo de un ventanal frente a la modelo. Recurso de herencia barroca, muy empleado por Fierros en sus bodegones claramente inspirados en los maestros del Siglo de Oro, realizados en fechas próximas a este retrato. Con ello el artista pretende no sólo representar las calidades táctiles del azabache sino también poten-

ciar la amplitud del espacio que el espectador no ve directamente.

El foco de luz exterior incide de manera muy selectiva desde el ángulo superior izquierdo, destacando el rostro y el cuello sobre la penumbra circundante. El tono oscuro del fondo, los ropajes y el cabello contribuyen a generar esta atmósfera casi tenebrista en la que se envuelve la figura, permitiendo al artista centrar su atención en la zona del rostro. El retrato se presenta así con la voluntad de exaltar la belleza y la juventud de Antonia, siguiendo los cánones ya vistos en otros re-

tratos femeninos del pintor. No es casual por lo tanto que Fierros escoja un tipo de factura compacta, con una pincelada amarrada que delimite a la perfección los contornos de la faz y resalte la tersura de la piel con una imprimación perlácea avivada por leves carnaciones rosáceas que aportan un toque de frescura al rostro. La imagen de académica belleza que el artista compone se completa con la sonrisa que dibuja el rostro de Antonia, resaltando las comisuras y con los labios ligeramente entreabiertos.

DF0123

NARCISO OBANZA MIRANDA

1874

Óleo sobre lienzo, 74,5 x 60 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1874" (lat. der.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 22; Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 117; Rodríguez Paz, 2012 b, p. 286; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 135-136, cat. 69 (repr.)

En noviembre de 1873, justo después de su boda, Dionisio Fierros y Antonia Carrera se instalan en A Coruña. Allí residirían hasta finales de 1974 mientras el artista cumplía diversos encargos de retratos para la burguesía local. Entre los coruñeses que pasan por su taller se encuentra Narciso Obanza Miranda, fundador de la empresa bancaria que lleva su nombre. Fierros lo muestra en una obra de gran sobriedad que sigue el esquema habitual de retrato en formato oval tantas veces repetido, aunque en este caso la forma del óvalo venga ya definida por el propio marco, sin inscribirse en un lienzo cuadrangular como ocurre con más frecuencia. El banquero se muestra en posición frontal, en un espacio indeterminado, mirando fijamente al espectador, y ataviado con traje negro, camisa blanca, pajarita y leontina asomando bajo el chaleco. Su aspecto es el de un hombre de mediana

edad, con cabellos oscuros, bigote entrecano, y frente despejada por una marcada calvicie. Técnicamente, la obra se caracteriza por una más que evidente dureza en la representación de las facciones, consecuencia de una mayor dedicación al dibujo en detrimento de aspectos cromáticos y lumínicos. Al mismo tiempo, el empleo de una luz fría y artificial imposibilita la introducción del efecto de atmósfera en la escena, generando una gran planitud tanto en la figura como en el fondo. De este modo, el resultado no consigue el realismo perseguido –a pesar de pretender dotar al rostro de cierta viveza por medio de las carnaciones rosáceas y del toque de brillo en las pupilas-, alejándose por tanto del naturalismo habitual en otros retratos de esta etapa del artista.

El reverso del bastidor acoge una inscripción, probablemente ajena al pintor, indicando la



fecha concreta de realización del cuadro, 25 de agosto de 1874, y la edad del retratado: 39 años menos 2 meses. La exactitud de la fecha ha de interpretarse en todo caso como

referente a la última sesión en la que el artista terminó el encargo. Se hace mención también a una reforma el 15 de octubre de 1882, sin aclarar si se debe a Fierros.

DF0124

ELISA ALONSO LÓPEZ

1874

Óleo sobre lienzo, 74,5 x 60 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1874" (lat. der.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 21; Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 117; Rodríguez Paz, 2012 b, p. 286; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 137, cat. 70 (repr.)

La retratada se muestra en un lienzo de idéntico formato que el retrato de su esposo (DF0123), realizado en las mismas fechas. En efecto, además de la inscripción de firma y fecha del propio artista sobre la tela, el reverso del bastidor muestra una anotación manuscrita, probablemente posterior, que precisa la datación -28 de agosto de 1874, tres días después que el retrato de Obanza- y la edad de la dama, 23 años y 9 meses.

Viste un sobrio traje negro con cuello de encaje blanco prendido con broche dorado a juego con los demás elementos de joyería: pendientes, prendedor en el pelo y otro broche sujetando la mantilla en el hombro



izquierdo. La oscuridad de los ropajes, los cabellos y el fondo contribuyen a destacar volumétricamente el rostro, iluminado por un foco externo, como punto de mayor interés para el artista, si bien su parquedad expresiva esté lejos de reflejar la vida interior común en otros retratos. No obstante, Fierros acierta en dotar a la obra de un mayor naturalismo que en el caso de Narciso Obanza, especialmente gracias a una lograda plasmación de las calidades táctiles de los objetos, contrarrestando en parte la fuerte sobriedad del retrato.

DF0125

JOSÉ VARELA MONTES

1874

Óleo sobre lienzo, 71 x 54 cm.

Firmado, fechado y dedicado: "A D. José Varela de Montes / recuerdo de amistad / del autor / D^o. Fierros / 1874"Santiago de Compostela, Universidad (N^o. inv. 18/0027)

EXPOSICIONES

Ferrol, 1998

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; Fierros, 1894 a, s.p.; Esmoris, 1945, p. 8-9; Ossorio y Bernard, 1975, p. 246; Carro, 1987, p. 686-687; Vila Jato, 1996, p. 121 (repr.); Monterroso, 1998, p. 30; Rozas – Rial, 1998, p. 42, 43 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 375-376; Fernández Castiñeiras, 2007, p. 38; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334; Rodríguez Paz, 2013 a, p. 1478; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 12, 138-139, cat. 71 (repr.); García Iglesias, 2016, p. 202-204.

DOCUMENTACIÓN

Carta de Juan José Viñas a Dionisio Fierros, Santiago de Compostela, 31-07-1874. Ribadeo (Lugo), archivo Gamallo Fierros.

Tras la muerte de Varela de Montes en 1868, la Universidad de Santiago encarga a Fierros un retrato que habría de incluirse en la iconoteca universitaria para ensalzar la memoria del fundador de la Escuela Médica Compostelana. Así se manifiesta en la carta de pésame que el rector Juan José Viñas dirige a Calixto Varela Recamán, hijo del médico, en la que le comunica la decisión de la Junta de Decanos para que "se solicite al Gobierno de la Nación la autorización para colocar el retrato de este sabio maestro en la Biblioteca de la Universidad entre los de los hombres ilustres que la honran y ennoblecen"¹.

Fierros toma como referencia el retrato que él mismo había hecho a Varela de Montes en vida (DF0020), reelaborándolo en un formato de busto como es propio de una obra que habría de funcionar a modo de vitor². Es pre-



cisamente este carácter conmemorativo, que lo aproxima a una condición de obra oficial, el que da al retrato unas dimensiones un poco mayores de las habituales en un formato de busto pensado a menudo para un ámbito privado. Por otra parte, el artista pudo haberse servido también de una fotografía del médico que lleva el sello del gabinete compostelano J. Palmeiro e hijo y que ha de ser posterior a 1859, fecha de su inauguración³. Aunque en la fotografía el aspecto del rostro resulta más mortecino y adquiere un rictus más serio y distante, coincide con el lienzo en cuanto a fisonomía, indumentaria y condecoraciones. Incluso la pose –sentado, el brazo derecho apoyado sobre una mesa– es muy semejante al retrato de 1855, aunque por su fecha no es posible que hubiera servido de modelo a aquel.

La realización del retrato que aquí comentamos se demoró seis años respecto a la fecha de fallecimiento de Varela de Montes. Así consta en la datación del lienzo bajo la firma y en la carta de agradecimiento que el rector Antonio Casares envía a Fierros tras recibir el cuadro: "Se ha recibido el retrato del difunto Excmo. Sr. D. José Varela de Montes, Catedrático y Decano que fue de la Facultad de Medicina de esta Escuela, que usted tiene

ya en formato propio de vitor, que Elvira Santiso realiza en 1940 para la Universidad.

³No es plausible por lo tanto fechar esta fotografía en 1856 como defiende Carro, 1987, p. 684.

¹ Carta de Juan José Viñas a Calixto Varela Recamán. *Expediente académico de Varela de Montes*, Archivo de la Universidad de Santiago, documento n^o 25, cit. desde Carro, 1987, p. 687.

²No en vano este retrato sirvió de modelo para la obra,

la bondad de regalar para que se conserve la memoria de tan ilustre Profesor. Tengo una gran satisfacción en dar a usted las gracias por su regalo, no sólo porque con él se da un testimonio del justo aprecio en que se tiene la memoria de uno de los más acreditados Profesores que ha tenido la Universidad, sino porque así posee el establecimiento una obra más de uno de los artistas contemporáneos que honran la Nación española.”⁴

⁴ Carta de Juan José Viñas a Dionisio Fierros, Santiago de Compostela, 31-07-1874. Ribadeo, archivo Gama-llo Fierros. Reproducida en Carro, 1987, p. 687 y García Iglesias, 2016, p. 203-204 como autoría de Antonio Casares.

El cuadro se mantuvo en su emplazamiento original al menos hasta 1945⁵. En 1956 se localiza en la escalinata del edificio de la Universidad⁶. En 1960 se traslada y en 1987 se encuentra en el despacho del profesor Varela Otero, en la Facultad de Derecho⁷, y allí continúa en 1996⁸. Actualmente está depositado en el decanato de la Facultad de Medicina.

⁵ Carro, 1987, p. 687.

⁶ Esmoris, 1945, p. 8-9. Cit. por Carro, 1987, p. 687.

⁷ Carro, 1987, p. 687.

⁸ Vila Jato, 1996, p. 121

DF0126

RETRATO DE DAMA. ¿ANTONIA CARRERA?¹

c. 1872-1875

Óleo sobre lienzo, 73 x 55,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 367, cat. 226 (repr.)

Retrato de dama en formato de busto con mano, dispuesta ligeramente ladeada hacia la izquierda, ante fondo neutro y enmarcada en un óvalo. Es una mujer joven, de facciones delicadas, piel blanca, labios carnosos y ojos marrones que miran al espectador con expresión cautivadora. La larga cabellera castaña se peina recogida en la parte posterior cayendo sobre la espalda, quedando el rostro despejado. Viste un elegante traje verde con cuello y puños de encaje que se cubre con manto de color parduzco cerrado sobre el pecho. El atuendo se completa con vistosos elementos de joyería: largos pendientes dorados, broche en el cuello y sortija con esmeralda.

La obra ha pasado a los descendientes del pintor sin identificar la identidad de la retratada. Sin embargo, su aspecto físico nos hace

¹ Obra inédita.



creer que se trate de Antonia Carrera. Comparándolo con los primeros retratos de la esposa del artista (DF0112, DF0139) se advierte un estrecho parecido que vendría a confirmar su presencia entre las propiedades de la familia. Así se aprecia sobre todo en el tratamiento delicado del rostro, no exento de cierta idealización, que coincide con el de aquellas obras. Estaríamos pues ante un lienzo datable en torno a los primeros años de matrimonio de la pareja.

DF0127

ALFONSO XII

1875

Óleo sobre lienzo, 150 x 98,5 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1875" (áng. inf. der.)

Santiago de Compostela, colección de patrimonio pictórico del Concello.

BIBLIOGRAFÍA

Conde Roa, 1993, p. 26 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 375, 378 (repr.); Castro, 2012 a, p. 348, 349 (repr.); Rodríguez Paz, 2013, p. 1472-1474; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 140-142, cat. 72 (repr.)

DOCUMENTACIÓN

Libro de actas municipales del Concello de Santiago de Compostela, folios 5-8^o: En sesión de 9 de enero de 1975 se autoriza al alcalde, entre otras cosas, a "adquirir el retrato en lienzo y al óleo de S. M. (q. D. g.) procurando que sus dimensiones sean de mayor tamaño que las que tenía el cuadro de la República".

Libro de actas municipales del Concello de Santiago de Compostela, folio 132. Sesión de 21 de mayo de 1975: "Confirmando la municipalidad por acuerdo de nueve de enero último, acordó autorizar a la Presidencia para adquirir el retrato de S. M. el Rey (q. D. g.)".

En el Libro mayor de Presupuestos de gastos, capítulo "Imprevistos", folio 127, figura el libramiento n^o 537 de 30 de junio de 1875: "a D. Dionisio Fierros, por el retrato al óleo de S. M. el Rey D. Alfonso XII, 1250 pts".

Alfonso XII de Borbón y Borbón, hijo de la reina Isabel II, nació en Madrid el 28 de noviembre de 1857. Llegó al trono después del golpe militar del general Martínez Campos en Sagunto el 29 de diciembre de 1874 que puso fin a la I República y dio comienzo a la Restauración. Su reinado se caracterizó por el fin de la tercera guerra carlista, la aprobación de una nueva Constitución en 1876 y el establecimiento del sistema de turnos políticos entre los dos grandes partidos. En 1878 contrajo matrimonio con su prima María de las Mercedes de Orleáns, que fallecería tan sólo unos meses después. La necesidad de dar un sucesor a la corona lo obligó a casarse por segunda vez en 1879, con María Cristina de Habsburgo-Lorena, con quien tendría tres hijos: María de las Mercedes, María Teresa, y Alfonso. Este último, nacido tras la prematura muerte del monarca el 15 de noviembre de



1885, reinaría como Alfonso XIII tras la regencia de su madre.

Fierros retrata por primera vez al nuevo monarca al comienzo de su reinado, con 17 años. Se trata de un retrato oficial que sigue muy de cerca los clichés heredados de Madrazo y que el pintor había empleado en obras más tempranas. Sitúa al modelo de pie en primer plano, encuadrado a la altura de las rodillas y en posición de tres cuartos hacia la izquierda, y le hace girar la cabeza en sentido opuesto para dirigir la mirada a un punto indeterminado fuera de escena. La figura se rodea de varios elementos que aluden a un interior palaciego: la pared con un cortinaje recogido a ambos lados que enmarca visualmente al soberano sirve de telón de fondo; la mesa a su derecha, ligeramente retrasada, con la corona real sobre un almohadón carmesí, presenta otra referencia arquetípica del retrato de aparato.

Alfonso XII se muestra en posición erguida y distante para dignificar la importancia del retrato, una pose elegante que sin duda Fierros aprendió de los retratos de su maestro y de una larga tradición de retrato de corte. Viste uniforme de gala, con las bandas y cruces de las órdenes de San Fernando y Carlos III, además del collar del Toisón del Oro. Su juventud se refleja de modo elocuente en el aspecto del rostro, aún lampiño sin el bigote y las patillas que caracterizarán su iconografía

posterior. Una fotografía del rey realizada por el gabinete de A. F. Napoleón, en la que se observa una posición casi idéntica del retratado, fue encontrada en el taller de Fierros tras su muerte, lo que atestigua que tomó como referencia esa instantánea para la realización del cuadro.

La luz ilumina la estancia incidiendo desde el exterior por el ángulo superior izquierdo y conformando el espacio de la sala con la ayuda de los elementos accesorios. Pretende ser una luz natural que transmita sensación de realismo, como se observa en la plasmación de los brillos de los galones, los puños del uniforme y de las diferentes calidades táctiles de los objetos. Sin embargo, el efecto conseguido es de cierta artificiosidad, especialmente en el rostro, donde el modelado resulta

un tanto tosco e incluso se aprecian algunos errores de dibujo y de perspectiva.

Toda la composición está dominada por un fuerte predominio de la línea del dibujo, sobre la que luego se aplica un color menos gradual de lo acostumbrado en obras de esta etapa de Fierros. Sólo en algunos detalles más decorativos como las joyas o el sombrero la pincelada se vuelve más suelta y alcanza cierta libertad cromática.

La proximidad de la pared de fondo y la situación de la figura en un primer plano muy cercano al espectador consiguen acotar un espacio ya de por sí reducido, creando cierto abigarramiento en la escena, otra deuda del magisterio de Madrazo que nuestro pintor reutilizará en muchos de sus retratos.

DF0128

ALFONSO XII (RÉPLICA)

1875

Óleo sobre lienzo, 180 x 128 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1875." (áng. inf. der.)

Santiago de Compostela, Universidad (N.º inv. 09/0042)

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 2004

BIBLIOGRAFÍA

Vila Jato, 1996, p. 122, 123 (repr.); Monterroso, 1998, p. 29; López Vázquez, 1999, p. 375; López Vázquez – Monterroso, 2004 (repr.); Fernández Castiñeiras, 2007, p. 33, 36, 40-41 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334; Rodríguez Paz, 2013, p. 1472-1474, 1482 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 143-144, cat. 73 (repr.).

Documentación

Carta de Antonio Casares a Dionisio Fierros, 10-2-1875. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

Réplica idéntica del retrato propiedad del Concello de Santiago de Compostela (DF0127), fue el último aporte de Fierros a la galería de retratos de la Universidad de Santiago después de los de Isabel II (DF0041), Carlos V (DF0042), Felipe V (DF0043) y el general Rodil (DF0040). No sabemos si fue realizado antes o después del cuadro del Con-



cello, aunque sí es cierto que se aprecian ligeras modificaciones en éste respecto a aquel, afectando fundamentalmente al empleo de la luz y al tipo de modelado, precisamente donde destacaban los mayores errores del lienzo anterior, lo que nos lleva a pensar que estamos aquí ante una versión corregida del primero. La sombra que se proyecta sobre la pared del fondo se amplía en este caso como consecuencia de situar el foco de luz un poco más bajo, aumentando la zona de penumbra y ma-

tizando la fuerte iluminación que en la primera versión provocaba cierta artificiosidad. No sólo en este último plano, sino también en la sombra del ala del sombrero sobre el pantalón se aprecia mayor contraste con la zona iluminada. Por su parte, aunque el patrón de sombras siga siendo el mismo, el modelado del rostro gana naturalidad con el cambio

de iluminación, y las incoherencias de perspectiva desaparecen. La preocupación por el empleo de una luz realista se lleva también a los detalles como la columna del fondo, que en la versión anterior era una simple pilastra adosada al muro y ahora se convierte en un elemento que genera volumen, potenciado aún más gracias a las acanaladuras del fuste.

DF0129

ALFONSO XII

1875

Óleo sobre lienzo, 126 x 86 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1875." (áng. inf. izq.)

Diputación Provincial de A Coruña (nº inv. 492)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IX, nº 26; Villa Pastur, 1973 a, p. 93, 155 (repr.); Liaño, 1975, p. 15, 66 (lám. 2); Liaño, 1976, p. 14 (lám. 2); Sobrino – Liaño, 1991, p. 157, 158 (repr.), 737; Villa Pastur, 1994, p. 64; López Vázquez, 1999, p. 375; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 70 (repr.); García Quirós, 2000, p. 38; García Quirós, 2002, p. 115; Fernández Castiñeiras, 2011, p. XCII, C; Castro, 2012 a, p. 348 (repr.); Rodríguez Paz, 2013 a, p. 1474-1475; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 145-146, cat. 74 (repr.).

En este nuevo retrato, pintado por encargo de la Diputación de A Coruña –Fierros y Antonia habían residido en la ciudad el año anterior-, el artista representa a Alfonso XII casi de cuerpo entero, encuadrado a la altura de las rodillas y, como es habitual en su obra, situado en un primer plano muy próximo al espectador. Viste uniforme de artillero de campaña, de pantalón rojo y casaca negra sobre la que luce las bandas y las insignias de las órdenes de San Fernando y de Carlos III, además del Toisón de Oro. Dispuesto de pie, apoya el peso de su cuerpo sobre la pierna izquierda mientras la derecha se mantiene ligeramente flexionada, al tiempo que deja su mano izquierda sobre la empuñadura de la espada que cuelga del fajín, y la diestra roza levemente un tocón de árbol en el que reposan un guante y el sombrero.



A diferencia de los anteriores retratos oficiales de Alfonso XII, enmarcados por un interior palaciego, aquí la figura se sitúa en una ambientación de paisaje de montaña, entonado en colores verdosos y azules en su parte inferior, y dando paso a tonalidades anaranjadas y grises en el celaje crepuscular que envuelve el rostro del monarca otorgándole un aire de cierta melancolía. De la elección de este tipo de fondo se colige el conocimiento de Fierros de una amplia tradición de retrato de corte en la que no resulta extraña la presencia del paisaje, en ocasiones como complemento iconográfico de la imagen regia, como ocurre en los retratos de campaña, aunque en este caso su presencia esté desprovista de tal significación, quedando relegado a una función casi exclusivamente decorativa, de manera similar a lo que veíamos en otros retratos del artista. No obstante, esto no supone la pérdida del sentido áulico de la obra, pues los clichés del retrato oficial se mantienen tanto en la disposición del monarca con pose ergui-

da y actitud distante como en la presencia de elementos accesorios, en este caso el tocón, que sustituye a la mesa habitual en retratos de aparato. Así, el escenario palaciego se adapta a una ambientación paisajística que tiene su correlato en la indumentaria y en la actitud del monarca: el gesto de apoyar una mano en la mesa mientras la otra roza la empuñadura de la espada es un cliché del retrato de corte

desde el Renacimiento, entendido como signo de la constante disposición del rey a su doble tarea de despacho y de batalla, y por extensión, como expresión de majestad y de mando militar.

El retrato forma pareja con otro de la reina María de las Mercedes encargado por la Diputación en 1878 (DF0151).

DF0130

ALFONSO XII EN UNIFORME DE GALA

1875

Óleo sobre lienzo, 76,5 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1875"

Lugo, Museo Provincial (P. 197)

PROCEDENCIA

Ribadeo, Juzgado de primera instancia; Antonia Carreira, 1931; Antonia Fierros Carrera; donado por Dionisio Gamallo Fierros el 5-9-1957.

BIBLIOGRAFÍA

Carballo-Calero, 1969, p. 57; López Vázquez, 1993, p. 165 (repr.); López Vázquez, 1997, p. 279; Monterroso, 1998, p. 29; Barón, 2001 a, p. 322 (repr., cat. n° 109); Arribas – Cuba – Reigosa, 2003, p. 52 (repr.); Castro, 2012 a, p. 347 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 147-148, cat. 75 (repr.).

OBSERVACIONES

Estuvo expuesto en la Sala Fierros del Museo Provincial de Lugo entre 1939 y 1963.

La figura del monarca se presenta en esta ocasión en un retrato de busto, dispuesta sobre fondo neutro y en actitud erguida y solemne. Sitúa el cuerpo en posición casi frontal con un leve giro hacia la derecha mientras vuelve el rostro hacia el lado opuesto en un escorzo que acentúa la elegancia de la pose y subraya la ilusión de volumen. Viste uniforme de gala con el Toisón de Oro y las bandas e insignias de las órdenes de San Fernando y Carlos III. Aun cuando el cuadro hubo de ser pintado en fechas próximas a los anteriores, presenta una iconografía distinta del monarca, con largas patillas y bigote de guías afiladas que caracterizarán su imagen posterior. No obstante, el rostro muestra todavía un aspecto aniñado, que el artista describe con una pincelada



compacta sobre un dibujo preciso. El modelado suavizado, aun con el efecto de viveza que aportan las carnaciones rosáceas, hace pensar en la posible utilización de una fotografía como referente.

El cuadro fue pintado para el juzgado de primera instancia de Ribadeo, donde permaneció hasta la proclamación de la II República Española en 1931, momento en que se devolvió a los descendientes del pintor.

DF0131

RETRATO DE SEÑORA¹

c. 1870-1878

Óleo sobre lienzo, 71,5 x 54,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 363, cat. 223 (repr.)

Retrato de busto en formato oval de una señora de identidad desconocida, representada en posición casi frontal sobre un fondo indefinido de tonalidades pardas. Es una mujer de edad avanzada y aspecto robusto, que recoge sus cabellos grisáceos peinados con raya al medio para dejar despejados el rostro y las orejas que lucen discretos pendientes de aro como únicos elementos de joyería. El atuendo es humilde: un sobrio vestido negro con cuello en pico y botonadura sobre el pecho, sin ningún ornamento. La modelo dirige su mirada a un punto lejano mostrando una franca sonrisa que aporta afabilidad y cercanía a su semblante.

La sencillez de la obra se aprecia asimismo en la parquedad de la paleta cromática, centrada en tonos tierra, producto en parte de una iluminación cálida propia de interior. Estos



elementos formales nos inducen a establecer su datación en torno a la década de 1870, momento en que Fierros emplea estas soluciones con asiduidad como modo de potenciar la sensación de realismo en sus retratos. Al mismo tiempo, el modelado suavizado del rostro, con una gradación difuminada de las sombras, denuncia una inspiración fotográfica para la realización de esta obra, tal y como el artista hace en múltiples ocasiones durante estos años.

¹ Obra inédita

DF0132

RETRATO DE SEÑORA¹

c. 1870-1878

Óleo sobre lienzo, 62 x 50 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2012 b, p. 282; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 368, cat. 227 (repr.).

Retrato femenino de busto ante fondo neutro, en lienzo cuadrangular. La figura se sitúa terciada hacia la izquierda y dirige su mirada hacia un punto fuera del cuadro. Es una mujer joven, de cabello negro y ojos oscuros, que viste un sobrio traje de escote rectangular con encaje blanco adornado con un collar de



¹ Obra inédita

cuentas negras y crucifijo que luce con dos vueltas sobre el cuello. La larga melena se peina en un elaborado recogido en la parte superior de la cabeza, con tirabuzones que caen sobre los hombros y dejando algunos mechones ondulados a modo de flequillo. Sobre ellos, un gran broche de brillantes adorna el tocado. Los pendientes, a juego con el collar, completan la parte ornamental del atuendo. Tanto el traje como el peinado nos remiten a la moda propia de la década de 1870. Las características formales del cuadro corroboran esta datación, pues vemos aún las fuertes reminiscencias del estilo de Madrazo que encontramos en otros retratos de Fierros de

esta época. El modelado rotundo, el cuidado dibujo en el rostro o la búsqueda de una iluminación naturalista son cuestiones que nos sitúan en la segunda etapa creativa del artista. Fijémonos además en que aún pervive cierta idealización en el tratamiento de las formas, si bien el afán verista de Fierros lo lleva a plasmar en detalle algunos rasgos del rostro que distan del canon de belleza femenina como el vello facial.

Por su parte, el tratamiento abocetado de telas y joyas muestra un progresivo interés por la liberación de la pincelada, a pesar de la gran sobriedad cromática del cuadro.

DF0133

SATURNINO FERNÁNDEZ LANZA¹

1875

Óleo sobre lienzo, 73,5 x 56,5 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1875" (lat. izq., rascado sobre la pintura)

Foz (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 149, cat. 76 (repr.)

Sobre un fondo indefinido que se modula desde tonalidades pardas hasta otras verdosas, se recorta la figura de un joven de busto ligeramente ladeado hacia la izquierda. Viste chaqueta y chaleco oscuros, camisa blanca y corbata negra. El rostro lampiño, de facciones afiladas, dirige su mirada hacia un punto lejano fuera del cuadro. Los cabellos negros y ondulados se peinan con raya al medio dejando el rostro despejado.

Es un retrato de factura lamida y empastada, en el que se aprecia el trazo del pincel sobre



la superficie. La técnica rápida con que está trabajado, que en otros retratos aporta frescura a la obra, no ayuda en este caso a conseguir un efecto de naturalidad en la representación del modelo, resultando una imagen fría e insustancial.

¹ Obra inédita

DF0134

MARÍA, HIJA DEL PINTOR

c. 1875-1877

Óleo sobre lienzo, 31,5 x 24,5 cm.

Firmado: "D. F." (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

INSCRIPCIONES

"María" (áng. inf. izq.)

EXPOSICIONES

Itinerante, 1968; La Felguera, 1978; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición de óleos..., 1968, s.p., nº 6; Villa Pastur, 1973 a, p. 100-101; Villa Pastur, 1994, p. 68-69; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 77 (repr.); García Quirós, 2000, p. 44; García Quirós, 2002, p. 119; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 369-370, cat. 228 (repr.).

María fue la primera hija de Dionisio Fierros y Antonia Carrera. Nacida hacia el 14 de junio de 1875 en Madrid, fallecería prematuramente en Ribadeo poco después de cumplir dos años, el 14 de agosto de 1877, aquejada de encefalitis.

Fierros dejó testimonio pictórico de todos sus hijos –algunos en más de una ocasión– en pequeños retratos de similares características formales. Suele emplear un esquema de busto muy corto –lo cual conlleva que la atención se centre casi exclusivamente en el rostro– y ocupando la práctica totalidad del lienzo, de modo que el modelo se sitúe en un primer plano muy cercano al espectador. En este primer ejemplo la figura se enmarca aún en el tradicional formato oval que el pintor irá desechando para los sucesivos retratos de sus hijos. La niña, de cabellos castaños y ojos claros, viste traje oscuro con cuello blanco y botones y ribetes de color rojo. Ciñe en la frente una gran pluma adornada con lazo rojo que cubre buena parte de la cabeza y destaca como elemento decorativo de gran viveza. Se muestra en posición totalmente frontal



ante un fondo neutro sobre el que proyecta su sombra en la parte derecha, y dirigiendo la mirada hacia el exterior de la escena.

La sensibilidad de Fierros para la captación de la expresividad infantil, que ya había demostrado en obras más tempranas, alcanza su cota más elevada en los retratos de sus hijos, abordados desde una cercanía que facilita ese resultado. El tratamiento del rostro incide en la búsqueda de una sensación naturalista tantas veces repetida, y para ello recurre a una pincelada ligeramente más empastada que se aplica con presteza desdibujando en parte los contornos. Los valores pictóricos se incrementan en las telas y especialmente en el tocado, donde el efecto vaporoso de la pluma se consigue con apurados toques de pincel que se difuminan en la zona de sombra y no descartan los brillos en la zona de luz donde las tonalidades blancas se emplean contrastadas con las negras del fondo y del vestido en un consciente sentido compositivo que, a pesar de la limitada gama cromática, consigue un resultado de una gran modernidad. Junto a ello, las tonalidades rojizas de botones, lazo y carnaciones aportan un mayor grado de viveza y naturalidad.

DF0135

MARÍA, HIJA DEL PINTOR (RÉPLICA)

c. 1875-1877

Óleo sobre lienzo, 33,5 x 26,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 27; Villa Pastur, 1973 a, p. 100-101, 142 (repr.); *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 19 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 68-69; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 371, cat. 229 (repr.).

Según la tradición familiar de los descendientes del artista, el cuadro fue pintado como réplica del primero tras la muerte de la niña, con intención de regalarlo a su abuela materna, tras la marcha de Fierros y su esposa a Madrid con el cuadro original. En relación con esto se encuentra la costumbre entonces habitual de llevar al cementerio el día de Difuntos los retratos —en lienzo o en fotografía— de los familiares a los que se recordaba. El componente melancólico de esta práctica no resulta ajeno a la idea común que en la época



se asociaba al retrato póstumo infantil, como se ve en otros cuadros de Fierros.

Respecto al cuadro anterior, la réplica presenta un tratamiento de las sombras menos contrastado con las zonas de luz, especialmente en el fondo, donde desaparece casi por completo la silueta que proyecta la cabeza de la pequeña, restando así ilusión de profundidad a la composición.

DF0136

ANTONIO LUIS DE ANCIOLA GONZÁLEZ¹

1876

Óleo/lienzo, 72 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1876" (lat. der.)

Valdés (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 14, 150, cat. 77 (repr.)

Antonio Luis de Anciola (Luarca, Asturias, 1831-1875) fue ingeniero de minas, escritor y político. Diputado a Cortes en dos convocatorias entre 1865-66 y 1871-72, publicó diversas obras entre las que destacan *Memoria sobre las minas de Riotinto* (1856) y *La cuenca carbonífera de Asturias* (1859).

Fierros lo muestra en la tipología habitual de retrato burgués: de busto, en posición frontal y en lienzo ovalado, iluminado por un foco exterior



que lo hace destacar volumétricamente sobre el fondo neutro. Viste traje de chaqueta con camisa blanca y pajarita, y leontina prendida en el chaleco. Su aspecto es el de un hombre joven,

¹ Obra inédita

con bigote y cabellos castaños peinados con raya a un lado.

Se trata de una obra de gran sobriedad, tanto por la paleta restringida casi exclusivamente a tonos pardos, negros y blancos, como por la inexpressividad del rostro, alejado de la introspección

psicológica que el artista consigue en otros retratos. La fecha de 1876 delata que la obra se realizó tras la muerte de Anciola, hecho que se corrobora si observamos el tipo de modelado suavizado, consecuencia de la inspiración del pintor en una fotografía o daguerrotipo.

DF0137

RETRATO DE DAMA. ¿FELISA BRAÑA ASTUDILLO?¹

1876

Óleo sobre lienzo, 69,5 x 55 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1876" (lat. der., rascado sobre la pintura)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 151, cat. 78 (repr.)

Retrato de mujer en marco rectangular con moldura ovalada que inscribe la figura de busto en posición ligeramente terciada hacia su izquierda, ante un fondo neutro y con la mirada puesta en un punto indeterminado fuera del cuadro. La retratada es una dama joven, de ojos oscuros y facciones delicadas, que peina sus cabellos castaños en un moño dejando el rostro totalmente descubierto. Luce un sencillo vestido de encaje cerrado en el cuello con broche de azabache, único elemento de joyería a juego con los diminutos pendientes.

La figura se ilumina por un foco exterior que penetra desde el ángulo superior izquierdo e incide directamente en la frente de la dama, provocando contrastes de luz y sombra en el rostro y destacándolo sobre la oscuridad del fondo. Como la mayoría de este tipo de retratos de Fierros, evidencia un marcado academicismo heredado de Madrazo, apreciable sobre todo en el rigor dibujístico con que se construye la figura. No obstante, el empleo de un modelado suavizado, que denuncia la inspiración del artista en una fotografía, pretende disimular esa base lineal con una transición gradual entre la zona del rostro iluminada y la zona en sombra que potencie la sensación de realismo, más difícil de lograr sin la presencia



de la modelo, algo que también se aprecia en la falta de animación en una mirada perdida y ausente. Sin embargo, y a pesar de la gran sobriedad que transmite la obra –tanto por la expresividad contenida como por el reducido desarrollo cromático–, el pintor consigue animar levemente el rostro de la retratada gracias al habitual cliché de trabajar las mejillas con carnaciones rosáceas, y sobre todo con la utilización de una iluminación más cálida que envuelve a la dama en un aura de atmósfera densa.

Aunque la modelo no ha sido identificada por los propietarios del cuadro, es con gran probabilidad la que Gamallo menciona en una de sus anotaciones personales con el nombre de Felisa Braña Astudillo. El nieto del pintor indica, sin aludir a la localización del retrato, que fue realizado por fotografía en 1876 tras fallecer la dama en Vélez-Rubio, Málaga, donde su marido, Francisco Díaz Maseda, estaba destinado como juez después de haber ejercido en Ribadeo. Ambos son antepasados de los actuales propietarios de la obra, con lo que parece confirmarse así su identificación.

¹ Obra inédita

DF0138

BOCETO PARA EL RETRATO DE UN OBISPO

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo, 19,5 x 12,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; La Felguera, 1978

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IX, nº 12; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 364, cat. 224 (repr.).

Pequeño lienzo preparatorio para un retrato de gran formato. El efigiado se muestra de cuerpo entero y sentado en un sillón con amplio respaldo del tipo denominado *à la cathédrale*, de remate apuntado. En posición frontal, mira directamente al espectador. Se sitúa junto a una mesa en la que descansan un crucifijo y un libro. Sobre éste apoya su brazo derecho al tiempo que se lleva la mano a la mejilla, pose que el artista ya había empleado para el retrato del cardenal García Cuesta (DF0111). El izquierdo, por su parte, cae sobresaliendo del brazo del sillón en actitud relajada.



El efigiado viste sotana, roquete y muceta, y se cubre con solideo. Luce pectoral sobre el pecho, además de la banda y la cruz de la Orden de Isabel la Católica. Aunque desconocemos su identidad, es muy probable que se trate o bien de José Ávila y Lamas, obispo de Ourense, o bien de Telmo Maceira y Pazos, obispo de Tui, ambos retratados por Fierros en sendas obras actualmente en paradero desconocido (DF0870 y DF0867).

DF0139

ANTONIA CARRERA

c. 1873-1877

Óleo sobre lienzo, 148 x 102 cm.

Firmado: "Fierros" (en la balaustrada)

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Gijón, 1980.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-homenaje..., 1980, s.p., nº 18; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 373-374, cat. 231 (repr.).

Estamos ante el retrato de mayor formato de Antonia Carrera, obra de gran empaque y elegancia para la que el artista hizo boceto y algún apunte preparatorio (DF0140, DF0553, DF0554). La representa casi de cuerpo entero, quedando la mitad inferior oculta por el parapeto de piedra sobre el que se apoya, mientras ladea la cabeza para dirigir



su mirada hacia un punto lejano. Ante la balaustrada se dispone un matorral de flores silvestres a modo de elemento de ornato habitual en retratos de Fierros, como habitual es también el fondo de paisaje de montaña con

luz de ocaso. Esta ambientación exterior, que apenas pasa de ser un marco decorativo para potenciar la caracterización de la figura pero sin definir apenas profundidad espacial en la composición, puede llevarnos a catalogar la obra dentro de la tipología de retrato de jardín o parque, muy popular entre la burguesía y la aristocracia de la época por presentar al efigiado en una obra de cierta dignidad pero con la naturalidad que demandaban las poéticas del momento. Fierros, que ya había empleado esta tipología en otras ocasiones, la recupera para mostrarnos a su esposa como una dama de posición acomodada que participa de los usos de la clase burguesa. Esto se aprecia, en primer lugar, en la cuidada ambientación escogida, que en definitiva no es más que la repetición de ciertos clichés propios de la pintura del momento y que Fierros aplica en numerosas obras: por una parte, el fondo de paisaje crepuscular que acentúa el carácter melancólico y ensoñador de la escena; por otra, la presencia de un elemento arquitectónico semioculto por vegetación silvestre como típico recurso para una ambientación pintoresca en relación con el gusto romántico por la ruina y la naturaleza no ordenada por el hombre que se toma del paisajismo inglés. La presencia de la balaustrada, además, indica la probable utilización de un modelo fotográfico, al ser un recurso habitual en los estudios de fotografía como acompañamiento elegante donde el modelo pudiese reposar inmóvil durante el largo tiempo de exposición. No obstante, no conservamos, como en otros retratos de familiares del pintor –véase por ejemplo el retrato de su hija Pura como dama del siglo XVIII (DF0181) o el retrato de su hijo Nicolás (DF0249)– la fotografía que confirme esta hipótesis. Tampoco se aprecia en el modelado del rostro la imitación del sombreado propio de la fotografía, presente en otros retratos de encargo, pero menos habitual cuando retrata a miembros de su familia a los que podría tener presentes durante las sesiones de posado. La dignidad que Fierros confiere a la imagen de su esposa se aprecia en la elegancia del atuendo: un ampuloso vestido negro con falda

de gran vuelo, manga larga y escote cerrado, sobrio pero de evidente riqueza. Se cubre con manto de encaje que se cierra con prendedor dorado sobre el hombro izquierdo. La larga cabellera castaña se recoge en un elaborado tocado que deja el rostro descubierto, adornado con largos pendientes. Los elementos de joyería se completan con una gargantilla de cinta negra y medallón dorado sobre el escote. Destaca como prenda caracterizadora un manguito de piel de zorro, accesorio de abrigo femenino habitual en este momento entre las damas de posición acomodada, que aporta elegancia al atuendo. Dispuesto sobre la balaustrada, la modelo cubre con él su mano izquierda, mientras la derecha cae con delicadeza sobre el matorral de flores. La pose relajada, con el cuerpo ligeramente terciado hacia la izquierda y el rostro vuelto en sentido opuesto, define una imagen natural que huye de la rigidez habitual en muchos retratos burgueses. Esto se aprecia asimismo en la expresión risueña de un rostro que, a pesar de estar caracterizado por cierta idealización de las facciones, pone de manifiesto la ternura del artista a la hora de retratar a los miembros de su familia.

Obra de gran calidad, hemos de datarla atendiendo al aspecto físico de Antonia, muy similar al de sus retratos más tempranos (DF0122). En cualquier caso, ha de ser anterior a 1878, año en que Fierros firma el único retrato datado de su esposa (DF0158) y que nos muestra una imagen ligeramente más madura.

DF0140

BOCETO PARA UN RETRATO DE ANTONIA CARRERA¹

c. 1873-1877

Óleo sobre lienzo, 23 x 16 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (lat. inf.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 375, cat. 232 (repr.)

Boceto para el retrato de gran formato de Antonia Carrera. A diferencia del posible apunte a lápiz para la misma obra (DF0139), presenta idéntica composición que el cuadro definitivo, tanto en la figura como en los elementos accesorios.

¹ Obra inédita



DF0141

JOSÉ GONZÁLEZ DE LA SELA Y DÍAZ

1876

Óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1876" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 118; Castro, 2013, p. 10 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 14, 152-153, cat. 79 (repr.).

Pocos años antes de asumir este encargo, Fierros había retratado a la madre del pequeño, Fernanda Díaz Lombán (DF0114), en Ribadeo. El niño había fallecido prematuramente, por lo que el artista hubo de emplear como referencia alguna fotografía o daguerrotipo, tal y como se aprecia en el modelado suavizado del rostro y sobre todo en la rigidez y falta de organicidad del cuerpo, al no poder contar con la presencia del modelo durante la ejecución de la obra.

Es un retrato de cierto empaque, que viene dado tanto por el formato de cuerpo entero -de mayor coste que otros más reducidos- como por la ambientación que rodea a la figura. Responde a la tipología de retrato de jardín o parque, de moda desde mediados del XVIII como solución de carácter intermedio entre el retrato de busto y el de aparato, y que en España adquiere un gran desarrollo tanto por su utilización por



Mengs como por el influjo que sobre el retrato español ejerció entonces la pintura inglesa¹. Durante el siglo XIX esta tipología será muy demandada entre la burguesía para retratos infantiles, y entre ella encontramos magníficos ejemplos como el retrato de Federico Flórez, de Federico de Madrazo (1842)², o el retrato de Manuel Flores Calderón, de Antonio María Esquivel³, obras que sin duda Fierros conocía.

¹ López Vázquez, 1999, p. 276

² Federico de Madrazo: *Federico Flórez y Márquez*, 1842. Óleo sobre lienzo, 178 x 110 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04452).

³ Antonio María Esquivel: *Manuel Flores Calderón*, c. 1842. Óleo sobre lienzo, 139,3 x 104,5 cm. Madrid,

El niño, de pie en primer término, viste trajeito marrón de chaqueta, chaleco y pantalón por la rodilla, según la moda del momento para la vestimenta infantil entre las clases acomodadas. Bajo el chaleco sobresale el cuello blanco de la camisa, cerrado con corbata de lazo negra. Calza medias blancas y botines negros con botonadura lateral. Completa el atuendo un sombrero canotier con lazo negro que descansa sobre un tocón cubierto de vegetación en el que el niño apoya su mano izquierda. Esta postura, que recuerda clichés habituales en retratos de aparato, la encontramos también en ejemplos de retratos paisajísticos como el citado retrato de Manuel Flores Calderón, si bien Esquivel lo emplea con mayor fortuna al servirse de él como apoyo a la pose del modelo, mientras en el caso de Fierros actúa más como muleta que acentúa el hieratismo de la figura y su inadecuación a una representación infantil. Y es que el resultado de Fierros queda muy lejos de su intención al no ser capaz de otorgar al conjunto la naturalidad y franqueza que caracterizan otros de sus retratos de niños. La sensación de verismo e incluso de magia del ambiente que se aprecia en retratos de composición más sencilla no se logra en este

Museo Nacional del Prado (P04302)

caso, pues además de la frialdad de la pose, no se crean volúmenes definidos ni en la figura ni en los elementos accesorios. Esto responde básicamente a un problema lumínico: Fierros, acostumbrado a escenas interiores con un único foco de luz dirigido y estático, no se adecuaba al modo de trabajar en ambientes exteriores en donde el juego de luces es más complejo. De hecho, vemos que la figura no logra convencer en su relación con el entorno, pues no se asienta sobre sus pies ni dialoga con el paisaje circundante, que una vez más actúa como telón de fondo. Pero aun suprimiendo la figura, el propio paisaje denuncia esa falta de unidad en su ambientación, pues la iluminación clara y diáfana del primer término no guarda relación con la luz crepuscular del fondo. Fierros se plantea el paisaje a base de clichés —como el tocón, el árbol, el camino serpenteante o la luz de ocaso sobre las montañas de fondo—, deudores de una mentalidad que aún plantea la composición con resabios clasicistas pero que no le permiten llegar al resultado que busca. El cambio llegará de la observación directa del medio natural, que le llevará a una modificación del patrón lumínico en exteriores, tal y como se aprecia en su obra costumbrista y paisajística de su etapa final.

DF0142

CLOTILDE SANJURJO FLÓREZ

1877

Óleo sobre lienzo, 73 x 57 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1877." (lat. der.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 8; Rodríguez Paz, 2012 b, p. 282, 290 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 154-155, cat. 80 (repr.).

Retrato de dama en formato oval, de busto y sobre fondo neutro, en posición terciada hacia la izquierda y mirando al exterior del cuadro. Es una mujer joven, de facciones suaves, ojos oscuros, y cabello castaño que cae formando



mechones sobre los hombros y tapando ligeramente la frente. Cubre parte de la cabeza con una mantilla de blonda de fino encaje y moti-

vos florales que oculta el vestido y se recoge con un broche dorado a la altura del hombro izquierdo. La joyería se complementa con una cruz colgada al cuello y unos pendientes, todo ello con la evidente intención de señalar la elevada condición social de la retratada a través de la elegancia de su atavío.

Repite el esquema compositivo que viene siendo habitual en los retratos burgueses de Fierros, destacando volumétricamente la figura por medio del escorzo y la iluminación exterior que modela el rostro con la yuxtaposición de luces y sombras, aunque graduadas para conseguir sensación de realismo e incluso de atmósfera. Esta naturalidad se potencia con el empleo de carnaciones rosáceas que animan la entonación ebúrnea del semblante, trabajado con una pincelada amarrada y compacta que acentúa la tersura de la piel, un signo más del estatus acomodado de la retratada. Por su parte, el afán por obtener un resultado naturalista lleva a Fierros a distinguir las calidades táctiles de los objetos a través de efectos de veladu-

ras, conseguidos con acierto en la mantilla que transparenta el vestido, y que supone la plena asimilación de las enseñanzas de Federico de Madrazo, uno de los grandes maestros de la pintura del XIX en cuanto a representación de calidades materiales en telas y joyas. Herencia de Madrazo son también los recursos ya mencionados de resaltar la comisura de los labios y dotar a las pupilas de un ligero toque de pincelada blanca para profundizar en la captación psicológica de la modelo, envuelta en un halo de ensoñación y melancolía que Fierros imprimirá con acierto a muchos de sus retratos y que aquí se acentúa con un tratamiento cromático dominado por los tonos pastel.

Hija de Pedro Sanjurjo Pérez y Clotilde Flórez Quiroga, IX condesa de Torre Penela, también retratada por Fierros (DF0907), Clotilde Sanjurjo Flórez (Carballo, 1855 – A Coruña, 1942) casó en 1878 con el militar y político Antonio del Moral López (1849-1924), con quien tuvo cinco hijos.

DF0143

JOSÉ NEYRA DOMÍNGUEZ¹

1877

Óleo sobre lienzo, 84 x 67,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1877." (lat. der.)

Oviedo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 158, cat. 83 (repr.)

Aunque fechado cuatro años después que el retrato de su esposa, Teresa Villaamil y Castro (DF0115), forma pareja con aquel manteniendo idénticas dimensiones y mismo esquema de busto inscrito en un óvalo, con la figura de frente y mirando al espectador. Se sitúa ante un fondo oscuro que se matiza desde el negro hasta los verdes y ocre de atrás de la figura, recurso habitual en Fierros para acentuar la profundidad de la escena y generar un halo atmosférico en torno al rostro. El caballero viste elegantemente chaqueta negra, camisa blanca y corbata de lazo. Los



cabellos oscuros, peinados hacia atrás, dejan entrever zonas entrecanas en las sienes, y de forma más evidente aún en el bigote y en las largas patillas recortadas a la moda del momento.

¹ Obra inédita

DF0144

ALFONSO XII

1877

Óleo sobre lienzo, 76 x 60 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1877" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

PROCEDENCIA

Ribadeo, casa consistorial; devuelto a Antonia Carreira en 1931; por descendencia directa hasta su actual propietario.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición de óleos..., 1968, s.p.; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 25; Villa Pastur, 1973 a, p. 132 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 374 (repr.); Castro, 2012 a, p. 347 (repr.); Rodríguez Paz, p. 1476, 1477; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 156, cat. 81 (repr.).

Se trata de una réplica casi exacta del retrato de Alfonso XII, de Gala fechado en 1875 (DF0130), aunque cambiando la vestimenta por una casaca oscura sin solapas. Ha de pensarse que Fierros tomó como modelo la misma imagen del rey, aun cuando hubiesen pasado dos años. En esta ocasión luce la banda y la cruz de la Orden de San Fernando, menos habitual en retratos regios, y que aquí habría de justificarse por su adecuación al probable destino inicial del cuadro en alguna de las comandancias de provincias de la Dirección de Carabineros para la que Fierros pintó dieciséis retratos del monarca, tal y como él mismo relata en sus memorias¹. La Real y Militar Orden de San Fernando, como la más preciada condecoración militar española, tenía por objeto honrar el valor de determinadas acciones en servicio y beneficio de España. El mismo año en que Fierros pintó este retrato, Alfonso XII concedió este reconocimiento al capitán de Artillería José Brull Seoane.

¹ "De dicho Monarca he pintado muchos retratos. Para la Dirección de Carabineros me encargó el General Gasset dieciséis retratos, dos grandes y quince de busto, para las Comandancias de provincias. Quería dicho general que le hiciese treinta de los de busto pero tenía yo que salir de Madrid y me fue imposible hacerle más que los que dejo dicho". Apuntes autobiográficos del pintor, Anexo 31.



El cuadro fue posteriormente regalado por Fierros al Concello de Ribadeo, con destino al Salón de Plenos de la casa consistorial, con la condición de que si algún día se retiraba de esa ubicación, fuese devuelto a su familia. Al proclamarse la II República en 1931, la corporación municipal decidió su retirada y posterior devolución a la viuda del artista².

² "Dada cuenta de los antecedentes que interesara el señor Traveso Maseda en anterior sesión, referentes al regalo que de un retrato al óleo de Alfonso XII hizo condicionalmente al Ayuntamiento en el año 1877 el pintor don Dionisio Fierros, se acordó por unanimidad, a propuesta del Sr. Presidente y después de larga deliberación, dejar dichos antecedentes sobre la mesa para adoptar acuerdo cuando se hallen presentes los señores concejales que no concurrieron a la sesión." Libro de actas municipales del Concello de Ribadeo, 27/6/1931. "Puesto a discusión a petición del Sr. González Álvarez, el asunto referente a si debe continuar en el salón de sesiones al retrato al óleo de Alfonso XII, que regaló al Ayuntamiento en el año 1877 el pintor don Dionisio Fierros, con la condición de recogerlo si se acordase retirarlo del salón de sesiones, hizo uso de la palabra el señor Traveso Maseda para exponer que dicho retrato, no por lo que representa, sino por tratarse de una obra de arte de reconocido mérito, debe continuar en el salón, en el lugar que se designe que no sea de preferencia. Análogas manifestaciones hizo el señor González Cobo, pronunciándose otros señores concejales por que el aludido cuadro se devuelva a la familia del señor Fierros, toda vez no estiman conveniente que continúe en el salón de sesiones. Terminada la discusión del asunto y sometido a votación se acordó por once votos de los señores Rodríguez Pérez, Nistal Ares, Rodríguez, Alonso Fernández, Rodríguez Fol-

gueira, Margolles Despora, Alonso Barrera, Barrera Rodríguez, Ríos Fernández, González Álvarez y Fernández Cardoso, contra dos emitidos por los Señores Traveso Maseda y González Cobo, que no procediendo el cuadro de que se trata, continúe en el salón de se-

siones de esta Consistorial, se devuelva a la familia del señor Fierros, en cumplimiento de la facultad que este reservó al Ayuntamiento.” Libro de actas municipales del Concello de Ribadeo, 11-7-1932.

DF0145

DIONISIO, HIJO DEL PINTOR

1877

Óleo sobre lienzo, 31 x 25 cm.

Firmado y fechado: “Fierros / 1877” (lat. izq., rascado con el pincel sobre la pintura).

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala X, nº 14; Villa Pastur, 1973 a, p. 100-101; Villa Pastur, 1994, p. 68-69; García Quirós, 2002, p. 119; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 157, cat. 82 (repr.).

Dionisio, el segundo hijo del matrimonio Fierros Carrera, nació en Ribadeo el 18 de agosto de 1876, y al igual que su hermana María, falleció a muy temprana edad, en marzo de 1879.

El artista repite en este lienzo el mismo esquema compositivo que había empleado para retratar a su primogénita: un pequeño lienzo cuadrangular en el que se inscribe un óvalo que enmarca el busto de la figura en posición frontal ante un fondo indefinido sobre el cual proyecta su sombra por efecto de la luz que incide desde el ángulo superior izquierdo. La novedad en esta ocasión radica en la colocación de la cabeza ligeramente terciada hacia la derecha, rompiendo así el hieratismo del caso anterior y potenciando la sensación de tridimensionalidad. El niño, de cabellos rubios y ojos claros, viste como único atuendo una camisa oscura con un babero blanco que acentúa su aspecto infantil. El modelado del rostro sigue aprovechando el efectismo de la mancha cromática y las carnaciones que animan la expresión, consiguiendo en este caso una mayor sensación de realismo e introspección psicológica gracias al estudiado trata-



miento de la mirada y la sonrisa. La simplificación pictórica continúa incrementándose en la zona iluminada del último plano y en el babero, donde la pincelada se vuelve más espesa y matérica, trabajada a grandes brochazos que permiten apreciar a simple vista la marca del pincel sobre la tela. Esta agilidad en la ejecución permite a Fierros jugar con efectos inacabados, como se aprecia en la parte inferior del lienzo, simplemente abocetada a modo de tela translúcida.

DF0146

DIONISIO, HIJO DEL PINTOR (RÉPLICA)

1877

Óleo sobre lienzo, 32 x 25 cm.

Firmado: "D. F." (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

INSCRIPCIONES

"Dionisio" (áng. inf. izq.)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980; Itinerante, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 26; Villa Pastur, 1973 a, p. 100-101; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 37; Villa Pastur, 1994, p. 68-69; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 76 (repr.); García Quirós, 2000, p. 44; García Quirós, 2002, p. 119; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 372, cat. 230 (repr.).

Fierros repite casi con exactitud el retrato de su segundo hijo (DF0145), tan sólo con algunos cambios que afectan sobre todo al tratamiento del babero, de aspecto más vaporoso y abocetado en este caso aunque construido



igualmente a base de pinceladas ligeras que potencian las cualidades compositivas de la mancha cromática. La entonación general del lienzo es aquí más viva, sumando naturalidad a un rostro en el que se destacan con más fuerza las carnaciones en mejillas y boca. Firmado tan sólo con las iniciales del pintor, hemos de datarlo en la misma fecha que el otro retrato del pequeño Dionisio.

DF0147

ANTONIO PRADO¹

1877

Óleo sobre lienzo, 72 x 56,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1877" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 159, cat. 84 (repr.)

Retrato de caballero, de busto ante fondo neutro, en posición frontal y mirando al espectador. Es un hombre de mediana edad, de ojos marrones y mirada profunda, frente despejada y entradas en el cabello oscuro. Luce bigote y perilla. Viste chaqueta oscura, camisa blanca y corbata de lazo negra con alfiler plateado. El sombreado del rostro denuncia el empleo de un modelo fotográfico.



¹ Obra inédita

DF0148

ISABEL DE PRADO¹

1877

Óleo sobre lienzo, 72 x 56,5 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1877" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 160, cat. 85 8repr.)

La dama, esposa de Antonio Prado, figura aquí con el apellido de su esposo, ya que el suyo nos es desconocido. Forma pareja con el retrato de aquél (DF0147), con idénticas dimensiones y esquema formal. Se representa de busto, ante fondo neutro y terciada hacia la derecha. Es una mujer corpulenta, de mediana edad, ojos claros y mejillas sonrosadas. Peina su larga melena castaña en un recogido alto que deja despejado el rostro y las orejas

¹ Obra inédita



con pendientes dorados. El traje es sobrio, de color negro y cerrado hasta el cuello con solapas de encaje blanco. Se adorna con un medallón dorado sobre el pecho.

DF0149

FRANCISCO LAGE PRADO¹

1877

Óleo sobre lienzo, 78 x 57,5 cm.

Firmado, fechado y dedidado: "A su am^o. Lage / D^o Fierros / 1877" (lat. izq.)

Foz (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 161, cat. 86 (repr.)

Retrato de caballero de busto, en posición frontal ante fondo neutro, en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. Es un hombre de edad avanzada, de rostro delgado y tez sonrosada. Los ojos claros, rehundidos y enmarcados por espesas cejas negras, se dirigen al espectador con expresión serena. El cabello es corto, peinado con raya a un lado y de tonalidad grisácea, igual que la perilla estrecha y el bigote rematado en guías curvadas hacia arriba. Viste chaqueta negra, camisa blanca con botones dorados y pajarita. En la parte inferior del lienzo, prendida a la chaqueta, asoma la leontina del reloj.

¹ Obra inédita



Se aprecia aquí perfectamente la evolución del estilo retratístico de Fierros hacia un tratamiento más pictórico de las formas. Esto se ve en el modo de construir el rostro, huyendo cada vez más de la línea amarrada como base compositiva para dar cabida a una mayor libertad cromática y de pincelada que facilite la descripción de los detalles en un semblante marcado por la edad.

DF0150

EMILIA TRELLES¹

1878

Óleo sobre lienzo, 74,5 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1878" (lat. der., rascado con el pincel sobre la pintura).

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 162, cat. 87 (repr.)

Retrato de busto en óvalo, con la figura ligeramente terciada hacia la derecha sobre fondo de color parduzco. La modelo viste un elegante traje negro de amplias solapas y escote en pico con volantes de encaje adornado con un broche en el pecho a juego con la gargantilla y los pendientes. Recoge su cabello oscuro en un moño que sujeta con un prendedor dorado en forma de estrella, quedando el rostro totalmente despejado.

Un foco de luz exterior incide desde el ángulo superior izquierdo en el rostro de la dama, trabajado con un suave modelado conseguido merced al empleo de una iluminación tenue y un sutil tratamiento de las carnaciones que refuerzan el sentido naturalista de la obra. Este realismo se acentúa con la diferenciación de las calidades táctiles de los objetos, aspecto en el cual Fierros destacó durante toda su carrera, y que en este caso se aprecia fundamentalmente en los brillos dorados de las joyas y en la tela del cuello trabajada con rápidas pin-



celadas que acentúan el componente matérico y sugieren en algunas zonas la sensación de transparencia. Sin embargo, en el resto de la composición la línea del dibujo somete fuertemente a la pincelada, tratada de forma mucho más compacta en la zona del rostro, y dominada por un cromatismo muy limitado que acentúa la sobriedad de la expresión de la retratada, con una mirada perdida que no logra captar con la maestría acostumbrada el carácter de la dama. Esta falta de introspección psicológica quizá responda, como en otros retratos del autor, al empleo de una fotografía como referencia; así parece advertirse también por el modelado suavizado del rostro.

¹ Obra inédita

DF0151

MARÍA DE LAS MERCEDES DE ORLEÁNS

1878

Óleo sobre lienzo, 130 x 90 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1878." (áng. inf. izq.)

Diputación Provincial de A Coruña (nº inv. 491)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Gijón, 1980; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición de óleos..., 1968, s.p.; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 27; Villa Pastur, 1973 a, p. 93, 131 (repr.); Liaño, 1975, p. 15, 66 (lám. 3); Liaño, 1976, p. 14 (lám. 3); *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p. (repr.); Sobrino – Liaño, 1991, p. 159, 160 (repr.), 737; Villa Pastur, 1994, p. 64; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 71 (repr.); García Quirós, 2000, p. 38; García Quirós, 2002, p. 115, 137 (repr.); Fernández Castiñeiras, 2011, p. XCII, C; Rodríguez Paz, 2012 b, p. 288; Rodríguez Paz a, 2013, p. 1475; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 163-164, cat. 88 (repr.).

María de las Mercedes de Orleáns y Borbón, quinta hija de Antonio de Orleáns, duque de Montpensier, y de la infanta Luisa Fernanda de Borbón, nace en Madrid el 24 de junio de 1860. Pasa su infancia en Sevilla, hasta que se ve obligada a exiliarse junto a su familia durante el Sexenio Democrático. Con la Restauración, regresa a España, instalándose de nuevo en Sevilla. El 23 de enero de 1878 contrae matrimonio con Alfonso XII en la madrileña basílica de Atocha. Poco después de su boda case enferma de tifus, falleciendo el 26 de junio de ese mismo año. Su prematura muerte y la popularidad de su historia de amor darían pie a la creación de toda una leyenda romántica en torno a ella.

El cuadro, encargado por la Diputación de A Coruña tras el enlace de los soberanos, habría de formar pareja con el retrato de Alfonso XII pintado por Fierros tres años antes (DF0129). Con idénticas dimensiones, sigue el mismo esquema formal de retrato regio, representando a la reina casi de cuerpo entero, de pie y en posición frontal, aunque cambiando el fondo paisajístico por una estancia palaciega. Luce un rico vestido de gala, de gran barroquismo, según la moda propia del momento,



con amplio escote, mangas cortas, cintura entallada y cola de gran vuelo, todo ello adornado de una gran profusión de telas y joyas que se repite en el collar, las pulseras, el anillo, los pendientes y el broche en forma de cruz. Completan el atuendo la tiara real y la banda de la Orden de Damas Nobles de María Luisa. Su mano derecha se apoya con elegancia sobre la mesa en la que se sitúa, en un segundo plano, la corona real, mientras la izquierda, con guante, descansa sobre la cintura. La reina ladea la cabeza para dirigir su mirada a un punto lejano fuera de la composición. Su rostro dibuja una expresión serena, esbozando una ligera sonrisa que aporta cierta calidez y que denota la intención del artista de profundizar en la captación psicológica del rostro que ya había ensayado previamente en otro retrato de la reina (DF0152). Consigue así transmitir una imagen de sutil y delicada belleza que contrarresta la frialdad propia del retrato cortesano.

El cuadro fue comprado por la Diputación en noviembre de 1878, por lo tanto, después de la muerte de la reina, aunque no sabemos si se pintó en vida de la soberana o se trata de un retrato póstumo.

DF0152

MARÍA DE LAS MERCEDES DE ORLEÁNS

1878

Óleo sobre lienzo, 75 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1878" (lat. der., rascado sobre la pintura)

Valladolid, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 185; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 27; Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IX, nº 23; Villa Pastur, 1973 a, p. 92, 133 (repr.); Villa Pastur, 1985, p. 126 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 63-64; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 72 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 b, p. 288; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 165, cat. 89 (repr.).

Los retratos de la reina Mercedes tienen un especial interés por la escasez de representaciones pictóricas que dejó su breve matrimonio con Alfonso XII. El que aquí se comenta ha de ser un *modelli* o estudio preparatorio en formato de busto que serviría al pintor



para ensayar el tratamiento del rostro de cara al retrato de gran formato que le encarga la Diputación de A Coruña (DF0151). Procedimiento habitual en este tipo de cometidos, como se ha visto en el caso de Fierros para anteriores retratos de corte, es probable que también emplease una fotografía como referencia, tal y como parece deducirse del modelado suavizado del rostro que, sin embargo, no traslada al otro cuadro. Una fotografía de la reina en idéntico formato de busto y con el mismo atuendo y peinado, aunque sin la tiara, se conserva actualmente en manos de los descendientes del pintor. Respecto a la fotografía, Fierros modifica la disposición de la figura, inicialmente con una visión frontal del rostro y el cuerpo ligeramente ladeado, a otra en tres cuartos. El artista consigue captar la expresión amable del rostro, concentrada en una tímida sonrisa, y que en la pintura transmite mayor cercanía al aproximar la mirada hacia el espectador en lugar del marcado distanciamiento de la fotografía. Por su parte, en el tratamiento esquemático y puramente pictórico del vestido y las joyas se aprecia el modo de hacer habitual en los retratos de esta etapa de Fierros.

DF0153

RETRATO DE NIÑA

1878

Óleo sobre lienzo, 72,5 x 59 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1878" (áng. inf. der.).

Colección de Arte Afundación (nº inv. 1173).

PROCEDENCIA

Colección Caixavigo, Colección Caixa Ourense y Colección Caixa Pontevedra; Colección Caixanova; Colección Novacaixagalicia

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 2004

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1999, p. 383 (repr.); López Vázquez – Monterroso, 2004 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 166-167, cat. 90 (repr.)

Retrato de una niña de identidad desconocida, representada en formato de busto amplio en posición frontal y mirando directamente al espectador. Viste traje oscuro abotonado sobre el pecho, con cuello blanco y un gran lazo azul, y recoge su cabello castaño peinado con raya al medio dejando al descubierto las orejas que lucen pequeños pendientes dorados.

La obra es un claro ejemplo de cómo perviven muchas deudas del magisterio de Federico de Madrazo aun en una etapa avanzada de la carrera de Fierros. La base del modelado es estrictamente lineal, con un dibujo muy depurado que define todos los elementos de la composición. La figura se ilumina desde el ángulo superior izquierdo por un potente foco exterior que provoca una luz un tanto artificial, cercana a Madrazo, y que se aleja de la calidez lumínica propia de la obra de esta etapa del pintor. Esto repercute en el modelado, pues desaparece casi totalmente la zona de sombra en el rostro a excepción de pequeñas penumbras que resaltan su volumetría. El tratamiento de la cara se vuelve así mucho más lumínico, dominado por un tono marfileño que se anima con las carnaciones rosáceas de mejillas y labios, todo ello trabajado con una pincelada compacta que acentúa la tersura de la piel. La sutileza de los contrastes de luz y sombra se aprecia, por ejemplo, en el diferen-



te tratamiento de las orejas, una iluminada y más perfilada, y otra en sombra construida con un esquema más simplificado. Sin embargo, Fierros intenta transmitir un efecto de realismo a través de los efectos de brillos y reflejos en los objetos, que destacan las diferencias de materiales, algo que se aprecia significativamente en el distinto tratamiento del vestido, el lazo y el cuello.

El último término sobre el que se recorta la figura, configurado casi por completo en base a una tonalidad turquesa bastante homogénea, parece insinuar en algunas zonas un paisaje celeste cubierto de nubes, sin que por ello adquiera más relevancia en su condición de telón de fondo. Su cromatismo azulado se combina de forma inteligente con el color del lazo y los ojos de la muchacha, aportando de este modo una gran vitalidad junto con los tonos rojizos de las carnaciones a una paleta tonal bastante limitada. Por su parte, el pintor incide en la captación de la expresión de la modelo, concentrada en los ojos y los labios gracias a las recetas heredadas de Madrazo que insinúan una sonrisa y consiguen transmitir todo el encanto y la dulzura del rostro infantil.

DF0154

RETRATO DE NIÑO

1878

Óleo sobre lienzo, 70,5 x 57,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1878" (lat. izq., rasgado sobre la pintura)

Colección de Arte Afundación (nº inv. 1171)

PROCEDENCIA

Colección Caixavigo, Colección Caixa Ourense y Colección Caixa Pontevedra; Colección Caixanova; Colección Novacaixagalicia

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 2004

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1999, p. 382 (repr.); López Vázquez – Monterroso, 2004 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 168, cat. 91 (repr.).

Retrato de niño en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo, dispuesta la figura en posición frontal ante fondo de celaje en tonalidades verdosas. El pequeño, de unos cinco o seis años, viste chaqueta negra cerrada con grandes botones sobre el pecho. Bajo ella asoma el cuello de la camisa, de grandes solapas



blancas, adornado con un lazo rojo. Los cabellos castaños se peinan con raya al medio, cayendo a ambos lados sobre los hombros en largos tirabuzones, siguiendo así la moda habitual entre la burguesía del momento.

La obra guarda estrecha relación con el retrato de niña (DF0153) de la misma colección. Ambas comparten fecha, dimensiones y mismo tratamiento de la figura infantil, incluso con un fondo casi idéntico.

DF0155

RETRATO DE SEÑORA

1878

Óleo sobre lienzo, 72,5 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1878" (lat. der.)

Colección de Arte Afundación (nº inv. 1174)

PROCEDENCIA

Colección Caixavigo, Colección Caixa Ourense y Colección Caixa Pontevedra; Colección Caixanova; Colección Novacaixagalicia

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 2004

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1999, p. 381 (repr.); López Vázquez – Monterroso, 2004 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 169, cat. 92 (repr.).

Retrato de dama en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo, dispuesta la figura de busto, terciada hacia la izquierda, ante fondo neutro de tonos pardos, y mirando hacia



un punto lejano fuera de escena. Es una mujer joven, de rasgos delicados, que esboza una sonrisa con expresión afable. De larga melena castaña, se peina con un elaborado recogido que deja el rostro despejado, con pequeñas ondulaciones sobre la frente y tira-

buzones sobre los hombros. Viste un elegante traje negro con volantes y escote rectan-

gular de encaje blanco. Se adorna con una gargantilla y largos pendientes de oro

DF0156

RETRATO DE NIÑO

1878

Óleo sobre lienzo, 72 x 57,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1878" (lat. der.)

Colección de Arte Afundación (nº inv. 1176)

PROCEDENCIA

Colección Caixavigo, Colección Caixa Ourense y Colección Caixa Pontevedra; Colección Caixanova; Colección Novacaixagalicia

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 170, cat. 93 (repr.)

El niño, de unos siete u ocho años, se muestra de busto, casi de medio cuerpo, ante un fondo neutro de tonos pardos, en un lienzo cuadrangular con marco de moldura oval. Se sitúa en posición frontal y mira al espectador esbozando una sonrisa. De rostro redondeado, tiene ojos marrones y cabellos castaños



peinados con raya al medio, cayendo a ambos lados hasta la altura de las orejas, que quedan al descubierto. Luce chaqueta negra, camisa blanca y corbata de lazo azul y blanca.

DF0157

AUTORRETRATO

1878

Óleo sobre lienzo, 76 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1878."

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 19 (repr. cubierta); Barreiro, 1982-1984, p. 343 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 73 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1581; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 171-172, cat. 94 (repr.).

Este es quizá el autorretrato más puramente burgués de Fierros, tanto por su esquema formal como por su intencionalidad. Emplea la configuración habitual de otras obras de encargo en formato de busto, con la figura un poco terciada para generar profundidad, ante un fondo indefinido y enmarcada por un óvalo. El cuadro fue planteado de manera con-



junta con otro retrato de Antonia fechado en el mismo año (DF0158). Sigue así la práctica habitual de retratos de matrimonio pensados para un ámbito doméstico, frecuente en la época, que el pintor asume como propia. De este modo, Fierros se define no sólo como artista interesado en la reflexión sobre su propia

imagen, sino como burgués que participa de los hábitos de la sociedad acomodada, entre los que está la exhibición de retratos familiares en el hogar.

El artista contaba 51 años en el momento de fechar este lienzo. Su aspecto físico presenta cambios respecto al autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0110), cinco o seis años anterior. Luce una incipiente calvicie que le deja la frente despejada, y cabellos grisáceos en los que todavía se aprecian algunos mechones rubios. La barba, que también empieza a mostrar algunas canas, se peina partida al medio, con un bigote muy cuidado de guías afiladas. Viste chaqueta oscura, camisa blanca y corbata de lazo con alfiler, y se cubre con una gran capa de embozo rojo vuelta hacia atrás sobre los hombros, que destaca como prenda más característica de su atuendo. Sigue presente así el aspecto de dandi burgués propio del retrato de artista decimonónico que ya veíamos en ejemplos anteriores y que será definidor de su iconografía.

DF0158

ANTONIA CARRERA

1878

Óleo sobre lienzo, 72 x 56 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1878." (lat. izq.)

Vigo (Pontevedra), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, n^o 36; Villa Pastur, 1973 a, p. 139 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 173-174, cat. 95 (repr.).

Entre los numerosos retratos que Fierros realiza a su esposa, éste es el único con inscripción de fecha. Esto nos ayuda a fijar de manera más aproximada la datación de los restantes, atendiendo no sólo a cuestiones estilísticas del autor sino también al aspecto físico de la modelo. El que aquí comentamos fue ejecutado al final del período en que el matrimonio residió en Madrid, y nos presenta a una Antonia Carrera joven, a los veintiséis años. Sigue el habitual esquema de retrato de busto con la figura enmarcada en un óvalo y en po-

El pintor dirige la vista al espectador con expresión seria y concentrada. Toda la expresividad del rostro se transmite a través de una mirada profunda, difícil de sostener durante un tiempo prolongado, y en la que Fierros pone todas sus dotes de retratista para una perfecta captación de su propio carácter a través del rostro, resultando así una obra de gran intensidad. El tratamiento del fondo, que se matiza desde tonos verdosos y ocreos hasta la oscuridad total en la mitad derecha, acentúa la expresión concentrada del semblante con una sensación de atmósfera densa y envolvente.

La figura se construye con un dibujo cuidado que define los rasgos del rostro con precisión, pero con concesiones a un estilo más pictórico en el modelado y en el tratamiento de cabellos y barba. Lo mismo ocurre en el fondo y en el embozo de la capa, trabajada con largas pinceladas de un rojo intenso que acentúan el efecto sinuoso como encuadre del rostro.



sición ligeramente terciada. Viste un elegante traje negro con escote cuadrangular de encaje que enmarca un rico crucifijo de oro y piedras preciosas sobre el pecho. La larga cabellera castaña se recoge con un prendedor en la parte superior de la cabeza mientras algunos mechones rizados caen sobre los hombros. Los detalles ornamentales se completan con los discretos pendientes y una pluma blanca

a modo de prendedor en la parte izquierda del pecho.

Por su datación, el cuadro ha de formar pareja con el autorretrato de 1878 (DF0157). Es la primera ocasión en que Fierros plantea su imagen y la de su esposa de manera conjunta, práctica que repetirá años más tarde. En ambos retratos se emplea el mismo formato y la posición ladeada de la figura ante un fondo de celaje plumizo o crepuscular que subraya la sensación de atmósfera envolvente. En el re-

trato de Antonia, el fondo complementa su expresión melancólica, presente aquí de manera más evidente que en otros ejemplos, aunque plasmada con clichés un tanto artificiosos que distan de la expresividad arrebatada del autorretrato de Fierros. No obstante, el afán de verismo del pintor es claro, como se aprecia en su empeño por representar todos los detalles sin enmascarar la realidad: obsérvese el leve sombreado sobre el labio superior, que el artista disimula en otros retratos de su esposa.

DF0159

RETRATO DEL ESPOSO DE UNA CUÑADA DEL PINTOR

1878

Óleo sobre lienzo, 74 x 57,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1878" (lat. der.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (Nº inv. 532)

PROCEDENCIA

Montevideo, Sr. Tabaré Torcellati; adquirido en diciembre de 1974

BIBLIOGRAFÍA

Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1983, p. 41; Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1986, p. 59; Barón, 2007 a, p. 31, 32 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 175-176, cat. 96 (repr.).

A pesar de que no conozcamos la identidad exacta del retratado, sabemos que se trata del esposo de una de las cuñadas de Fierros, Dolores o María Carrera. No obstante, la procedencia del cuadro desde una colección de Montevideo junto al retrato de María Carrera nos lleva a creer casi con total seguridad que sea el marido de ésta, quien, como sabemos, contrajo matrimonio con un uruguayo.

En un lienzo cuadrangular que inscribe un óvalo, se sitúa la figura en posición de tres cuartos. Es un hombre de mediana edad, de facciones marcadas, ojos claros y cabellos castaños peinados con raya a un lado. Destaca la espesa barba, que imprime carácter al rostro. Viste chaqueta negra con corbata de lazo y camisa blanca de cuello vuelto.

La sencillez del retrato se rompe en parte por el tratamiento vivaz del fondo, definido por largas pinceladas oblicuas que simulan un celaje do-



minado por tonos azulados, pero con presencia de ocre y grises. Esta libertad en el color y en la aplicación de la pincelada aporta cierto dinamismo a una composición estática marcada por la rigidez de la figura y de la vista fija en un punto lejano.

El rostro carece de la vitalidad propia de otros retratos de Fierros, hecho que quizá se deba a que el pintor no contó con la presencia del modelo para la realización del cuadro. No obstante, el artista ha sabido captar una expresividad concentrada, reforzada por una iluminación que incide desde la parte superior generando una penumbra sobre los ojos que acentúa la profundidad de la mirada. La descripción fiel de las facciones se aprecia en el tratamiento minucioso de los cabellos, en las arrugas de la frente, y de forma peculiar en los dos pequeños bultos de la mejilla izquierda, que demuestran el interés de Fierros por conseguir un resultado realista hasta en los mínimos detalles.

DF0160

DIONISIA, HIJA DEL PINTOR

c. 1878

Óleo sobre lienzo, 33 x 25 cm.

Firmado: "Dº. F." (áng. inf. izq.)

Vigo (Pontevedra), colección particular

INSCRIPCIONES

"Dionisia" (áng. inf. der.)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 5; Villa Pastur, 1973 a, p. 143 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 376, cat. 233 (repr.).

Dionisia fue la tercera hija de Fierros y Antonia Carrera. Nació en 1878 –probablemente en Madrid, donde aún residía el matrimonio– y, al igual que los anteriores hijos de la pareja, falleció a muy corta edad. Este es el único retrato de la niña, realizado cuando tenía aproximadamente seis meses. Sigue el mismo esquema que los retratos de sus hermanos, con la figura dispuesta de busto, en posición frontal, ante fondo indeterminado y en un lienzo de reducidas dimensiones. La niña comparte los rasgos habituales entre los hijos del pintor: rostro redondeado, ojos azules y cabello rubio, que luce corto, alborotado y con mechones sobre la frente. Las mejillas y el mentón, animadas por carnaciones rosáceas, potencian la expresividad del rostro junto con la mirada risueña: una vez más, Fierros vuelve a demostrar su buen hacer en la captación de la dulzura del rostro infantil. Por su parte, el resto de la composición está



apenas esbozado por rápidos brochazos, tanto en la vestimenta –camisa de cuadros grises y amplio babero blanco, similar al que emplea en el retrato del pequeño Dionisio (DF0146)–, como en el fondo, de un negro más diluido que apenas cubre los bordes del lienzo. El artista hace uso una vez más de una gran economía de medios al emplear una paleta cromática reducida casi exclusivamente a pardos y blancos, y que incluso aprovecha la imprimación blanca del lienzo. Su tratamiento rápido y empastado, potenciando las posibilidades compositivas de la mancha cromática, junto a un creciente interés por una luz vibrante que refuerce la naturalidad de la obra, define las principales búsquedas pictóricas de la última etapa de Fierros, en una obra que por su carácter íntimo y familiar expresa las inquietudes personales del artista al margen de las imposiciones de otros encargos.

DF0161

RETRATO DE CABALLERO¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 27,5 x 22,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 383, cat. 239 (repr.)

Pequeño retrato que muestra el busto de un caballero en posición frontal, ante fondo oscuro y mirando al espectador. Es un hombre de mediana edad, de tez clara y ojos marrones, que luce bigote y largas patillas. Viste chaqueta oscura, camisa y corbata de lazo, y luce leontina prendida en el pecho. Completa el atuendo un gorro tipo quepis con la visera hacia un lado y tres franjas horizontales en su base de color verde, gris y amarillo. Este sombrero, vinculado tradicionalmente al ejército francés, se asocia desde finales del XIX a otras

¹ Obra inédita

DF0162

RETRATO DE DAMA¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 28 x 23 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 384, cat. 240 (repr.)

Forma pareja con el retrato anterior, siguiendo idénticas dimensiones y esquema formal. En este caso la modelo se dispone terciada hacia la izquierda, pero encara con el rostro al espectador. Luce un discreto vestido negro con cuello blanco adornado con collar de cuentas de azabache. El cabello castaño se recoge en un moño bajo que deja al descubierto el rostro y las orejas que lucen largos pendientes dorados. El tamaño del peinado fue corregido por el artista, tal y como se aprecia por los arrepentimientos que se aprecian a simple vista.

Igual que el anterior, presenta unas reducidas dimensiones que casi se aproximan al formato de la miniatura. No obstante, y a diferencia de otros casos similares de pequeños retratos en el catálogo de Fierros, el estilo meticuloso propio de la

¹ Obra inédita



milicias como la estadounidense, la italiana o la argentina. Su presencia en el retrato podría deberse a algún tipo de filiación del modelo o responder tan sólo a un gusto exótico en el atuendo.



miniatura apenas está presente. Aunque el artista siga empleando una evidente base lineal en la construcción de las formas, su interés se decanta hacia una técnica más pictórica en la que el color y la pincelada cobran protagonismo. Al mismo tiempo, la simplificación del patrón lumínico y del modelado a favor del rostro, que elimina los contrastes de claroscuro para presentarse totalmente iluminado, nos sitúa en las búsquedas estéticas del retrato de las últimas décadas del siglo XIX.

DF0163

DOMINGO ÁLVAREZ ARENAS Y SECADES

1879

Óleo sobre lienzo, 108 x 84 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1879" (lat. der.).

Oviedo, colección de Patrimonio Artístico de la Universidad.

INSCRIPCIONES

"Es copia" (bajo la fecha, lat. der.).

PROCEDENCIA

Herederos del retratado; donado por estos el 7-14-1948.

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a; Campo – Quijada – Vázquez-Canónico, 1990, p. 66, 67 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 40; Quijada – Vázquez-Canónico – Rodríguez, 2004, p. 76 (repr.); Vázquez-Canónico *et al.*, 2008, p. 266; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 177-179, cat. 97 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Fierros menciona esta obra en el listado de retratos que pintó en Oviedo desde 1879, indicando que cobró 4000 reales por su realización.

Asimismo, el pintor alude a los retratos de Álvarez Arenas en sus apuntes autobiográficos, cuando se refiere a su etapa ovetense: "Luego hice mi viaje a Oviedo, en donde tenía que hacer retratos de varias personas y entre ellas el del marqués de Gastañaga, Arenas, Cuervo y otros...". El hecho de que emplee la expresión "tenía que hacer" nos lleva a pensar que la decisión de instalarse en la capital del Principado quizá respondiera a una importante demanda de encargos que lo obligaron a fijar allí su residencia durante una temporada, sin que quizá en un primer momento fuera su intención establecerse definitivamente.

Nacido en Oviedo en el año 1800, Domingo Álvarez Arenas y Secades fue jurisconsulto y catedrático universitario. Se formó en su ciudad natal, y allí ejerció la abogacía durante toda su vida, compaginando esta actividad con su cargo de profesor en la Facultad de Derecho. En la Universidad de Oviedo fue Rector durante los períodos de 1843-44, 1852-57 y 1867, además de desempeñar numerosos cargos como decano del Colegio de Abogados, vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos, teniente de alcalde del ayuntamiento de Oviedo, consejero e inspector provincial de Instrucción Pública, diputado a Cortes y diputado provincial. Fue asimismo el responsable de las obras efectuadas en el edi-



ficio fundacional de la Universidad como consecuencia de la aplicación del Plan de Estudios de 1845. Falleció en Oviedo en 1875.

Fierros acomete el encargo de retratarlo cuatro años después de su muerte, por lo que una vez más hubo de tomar como referencia una fotografía del modelo. Además, el fallecimiento de Arenas se produjo tres años antes de la llegada del pintor a Oviedo, lo cual reduce significativamente las posibilidades de que ambos personajes se conocieran y por lo tanto de que Fierros echara mano del recuerdo de las facciones del retratado como medio de inspiración. De todos modos, no es ésta la única obra en que el artista retrata al abogado, pues como reza la inscripción bajo la firma, se trata de una copia de otro retrato idéntico (DF0920) realizado –suponemos que en la misma fecha– para la galería de asturianos ilustres de la Universidad de Oviedo, obra que se perdió, junto con otros retratos de académicos pintados por Fierros, durante los sucesos de la revolución de 1934 que asolaron el edificio fundacional. El presente cuadro fue un encargo particular de la familia del retratado, cuyos herederos lo cedieron a la Universidad en 1948 ante la demanda de retratos de personajes ilustres.

El efigiado se representa de pie, en un encuadre de algo más de medio cuerpo y terciado hacia la derecha. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad, con cabello cano y leve calvicie, que dirige su mirada al espectador a

través de unas pequeñas lentes. Viste la indumentaria que lo identifica como rector: toga negra con puñetas de encaje blanco y muceta también negra bajo la que asoman la pajarita y el cuello de la camisa. Junto a la medalla rectoral colgada del cuello luce la banda y la Gran Cruz de la Orden de Carlos III que le fue concedida en 1857. El birrete descansa en un segundo plano tras tres libros de temas jurídicos que vemos en la mesa y sobre los que Arenas apoya su mano izquierda, configurando así el arquetipo iconográfico de retrato oficial. El mobiliario se completa en el lado opuesto con un sillón de respaldo tapizado en rojo situado detrás del personaje y que, además de dignificar la escena, constituye junto a la mesa y la propia presencia del modelo el único elemento de referencia espacial en una estancia de fondo indefinido. De hecho, estos objetos ven reducido su protagonismo por el encuadre que los corta y sobre todo por la disposición rotunda y casi estatuaría de la figura que, situada en un primer plano muy próximo al espectador, ocupa la práctica totalidad del lienzo.

Técnicamente se trata de una obra muy próxima a los postulados de Federico de Madrazo, especialmente por la pureza del dibujo que define a la perfección todos los detalles y al que se subordina el empleo del color. La línea es la base de la composición, y sobre esta base se trabaja la luz, dirigida desde el ángulo superior izquierdo de modo que provoque contrastes de

claroscuro en el rostro para potenciar el modelado, y asimismo destaque volumétricamente la figura en un espacio indeterminado. Sin embargo, ya no estamos ante el mismo tipo de iluminación de los primeros retratos de Fierros, próxima a su maestro, sino que persigue un incremento del efecto naturalista respecto a aquéllos. Para ello recurre a una luz más cálida que le permita introducir en el cuadro la sensación de atmósfera y al mismo tiempo gradúe la transición entre zonas de luz y zonas de sombra, especialmente en el rostro, donde el empleo de pequeñas penumbras contribuye a subrayar los propios rasgos del personaje. Herencia de Madrazo es también el cuidado interés por transmitir sensación de realismo a través de la diferenciación de materiales; de este modo podemos apreciar la destreza de Fierros en la plasmación de las calidades de los objetos, permitiéndonos distinguir el raso de la toga, el paño de la muceta o la transparencia de los encajes trabajados con gran detallismo. Pero una vez más la mayor atención recae en el estudio del rostro, cuya expresividad contenida alcanza una de las más altas cotas de realismo en la retratística de Fierros. La profundidad de la mirada dirigida directamente al espectador se conjuga aquí con un tratamiento minucioso de la orografía de la faz, describiendo las particularidades que singularizan su fisonomía, en una representación donde la verdad sea uno de los principales objetivos del artista.

DF0164

IGNACIO HERRERO BUJ, YACENTE

1879

Óleo sobre lienzo, 63 x 78 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1879" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos (N.º inv. 0048)

PROCEDENCIA

Andrés Rodríguez del Castillo; adquirido por el Museo en 1977, ingresó el 1 de diciembre.

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1999, p. 376; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 74 (repr.); Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 121; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 180-181, cat. 98 (repr.).

Ignacio Herrero Buj fue un destacado empresario en la Asturias de mediados del siglo XIX. Nacido en Fontanete (Teruel) en 1808, en 1841 constituye en Villafranca del Bierzo, junto a Antonio Jover y Padrell, la sociedad Herrero y Compañía, dedicada al comercio de paños y otros géneros. Trasladada a Oviedo en 1848, la empresa abandona progresivamente su actividad inicial para reconvertirse en una casa de banca, germen de lo que más tarde será el Banco Herrero. Desde Oviedo, Ignacio Herrero se introduce en los medios mercantiles y financieros más importantes del Principado, participando en la financiación de un gran número de empresas industriales y mineras, figurando en ocasiones como socio e incluso estableciendo corresponsales bancarios en el extranjero.

Herrero fallece repentinamente en su residencia ovetense en 1879, poco después de la llegada de Fierros a la ciudad. En ese tiempo, el banquero le había solicitado la realización de un retrato (DF0921) que el pintor no había podido satisfacer. Recién llegado de uno de sus viajes a Madrid, Fierros recibe la noticia de su muerte, y pronto acude a su casa donde, estando aún de cuerpo presente, toma rápidos apuntes que más tarde le servirán de referencia para acometer el encargo prometido. Entre los descendientes del pintor se con-



servan tres de estos apuntes a lápiz: dos para el retrato de cuerpo entero y uno para el que aquí comentamos (DF0560-DF0562). Antes de realizar la obra definitiva el artista ensaya el rostro en este lienzo, de manera análoga a lo que se ha visto en otros retratos de gran formato, pero en este caso dando lugar a un retrato mortuario que por sí mismo adquiere un significado distinto, y que funciona plenamente como obra autónoma: no en vano, el artista deja sobre el lienzo la inscripción de firma y fecha como en cualquier otro retrato. El resultado se relaciona a la perfección con la interpretación del duelo en la sociedad de la época, donde la imagen del difunto juega un papel fundamental como medio para mantener vivo su recuerdo en la intimidad del hogar, siguiendo así una larga tradición de imágenes mortuorias¹. No en vano, esta tipología no es extraña en la pintura del momento: el pintor José Nin y Tudó (1840-1908) llegó a especializarse en temas funerarios con obras como el retrato mortuario del periodista Pedro Avial Tarracena², muy semejante en criterios compositivos al cuadro de Fierros. Del mismo autor es el retrato mortuario del obispo Narciso Martínez Izquierdo³. El mis-

¹ Fernández García, 2006.

² José Nin y Tudó: *Retrato mortuario del periodista Pedro Avial Tarracena*, 1877. Óleo sobre lienzo, 75 x 85 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04527).

³ José Nin y Tudó: *Retrato mortuario del obispo Nar-*

mo año Casimiro Sainz y Saiz firma su lienzo *Última expresión de F. Macho*⁴ -obra de título bien elocuente sobre la intención del artista-; y unos años más tarde Manuel Poy Dalmau presenta el retrato mortuorio del pintor Joaquín Araujo⁵. El pintor pudo conocer también otros ejemplos datados pocos años antes, como el que Vicente Palmaroli realiza de Gustavo Adolfo Bécquer⁶, con un esquema compositivo casi idéntico.

En este caso, Fierros muestra a Herrero sedente en su lecho de muerte, representado sólo de busto con la cabeza apoyada sobre un gran almohadón, y arropado por una sábana con el embozo a la altura del pecho, dejando de ver el traje. Fierros se sirve de la presencia de la almohada blanca como superficie donde

ciso Martínez Izquierdo, 1886. Óleo sobre lienzo, 49 x 58 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P07409).

⁴Casimiro Sainz y Saiz: *Última expresión de F. Macho*, 1879. Óleo sobre lienzo, 49 x 62 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04635).

⁵Manuel Poy Dalmau: *Retrato mortuorio del pintor Joaquín Araujo*, 1894. Óleo sobre tabla, 15 x 25 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04278).

⁶Vicente Palmaroli y González: *Gustavo Adolfo Bécquer en su lecho de muerte*, 1870. Óleo sobre tabla, 28 x 43 cm. Madrid, Museo Nacional del Romanticismo (CE1549).

proyectar la sombra del rostro, generando con ello un gran contraste lumínico que ayuda a conseguir sensación de tridimensionalidad dentro de un espacio acotado. El potente foco exterior, de inspiración tenebrista, produce un efecto casi fantasmagórico con la silueta recortada sobre la superficie blanca, que Fierros reproduce potenciando el contraste de valores en un resultado de gran modernidad. Por otra parte, el afán por lograr una imagen verista se traduce en una representación descarnada del rostro, en la que el artista no duda en plasmar el impacto de la muerte en la fisonomía del retratado: labios y mejillas hundidos, cuencas de los ojos marcadas, etc., que, lejos de cualquier idealización, aproxima la obra a la objetividad del retrato realista. La sobriedad cromática acentúa el aspecto mortecino del rostro con el predominio de tonos ocres. El resto de la composición se extiende al negro y a un blanco de entonación sucia que demuestra la asimilación de recursos cromáticos propios de la escuela española. Por su parte, resulta interesante el uso del color en la inteligente superposición de planos cromáticos idénticos -sábanas y almohada-, que junto al tratamiento ligero de la pincelada crean un efecto abocetado y envolvente.

DF0165

MARTÍN CARRILLO Y ALDERETE

1879

Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1879" (áng. inf. der.)Oviedo, Iconoteca de la Catedral (N^o reg. 52)

INSCRIPCIONES

"ILTMO SR. Dn. / MARTIN CARRI- LLO Y ALDERETE, / OBISPO DE OVIEDO / DESDE 28 DE ABRIL / DE 1633 HASTA / MEDIADOS DE 1636, / FALLECIO SIENDO / ARZOBISPO DE / GRANA- DA." (lat. der., en cartela)

BIBLIOGRAFÍA

Aramburu, 1879, s.p.; Canella, 1984, p. 211; Barón – González Santos, 1987, p. 92 (repr.), 93; González Santos – Barón, 1995, p. 72; Barón *et al.*, 2009, p. 355 (repr., P 18), 356; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 182-183, cat. 99 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Actas de la Catedral de Oviedo, Acuerdos capitulares, t. LXXVII, s. f., cabildo extraordinario de 2 de enero de 1880.

Carta del Cabildo de la Catedral de Oviedo a Dionisio Fierros, 2-1-1880. Ribadeo (Lugo), archivo Gamallo Fierros.

La obra fue un encargo del Canónigo Magistral José María Cos y Macho con destino a la Galería de Prelados de la Diócesis de Oviedo que en aquel momento empezaba a gestarse. Dada dicha finalidad, el artista lo regaló al Cabildo, quien le expresó su gratitud en una carta fechada el 2 de enero de 1880¹.

Martín Carrillo y Alderete nace en Toledo en 1576. Tras estudiar en Salamanca, es desig-



nado Juez Metropolitano del Arzobispado de Santiago de Compostela, ciudad de la que será Inquisidor en 1619. Visitador de la Audiencia Real de México entre 1624 y 1628, a su vuelta será propuesto por Felipe IV para obispo de Oviedo, cargo que ocupará de 1633 a 1636 cuando pasa a ocupar la cátedra de obispo de Burgo de Osma. En 1641 es promovido a obispo de Granada, donde permanecerá hasta su muerte en 1653. Su cuerpo embalsamado fue trasladado a la Iglesia de San Isidoro de Oviedo, donde actualmente se conserva.

Para la realización de este lienzo, Fierros toma como modelo otro retrato de Carrillo y Alderete del siglo XVII custodiado en el palacio episcopal de Granada y que, como señala J. Barón, pudo haber conocido a través de alguna copia grabada. El artista introduce pequeñas modificaciones respecto a la obra original, tales como la inversión de la postura de la figura o el incremento de la expresividad en el rostro, aspecto que Fierros dominaba a la perfección. Sin embargo, el resto de cualidades se mantienen invariables, representando al modelo de algo más de medio cuerpo en posición sedente sobre un sillón de madera con brazos y respaldo tapizado de rojo que se tuerce hacia la izquierda para acentuar la profundidad. Mantiene la cabeza en la misma posición que el cuerpo, pero gira su mirada al espectador con expresión afable conseguida gracias al fruncimiento de la comisura de los

¹ "Enterado este Excmo. Cabildo por conducto del Sr. Canónigo Magistral y Administrador de Fábrica, D. José María Cos, de que usted, accediendo a sus ruegos, ha tenido la bondad de pintar el retrato del Ilmo. Sr. D. Martín Carrillo y Alderete, Obispo que fue de esta diócesis, y regalarlo generosamente a esta Santa Iglesia con destino a la galería de Prelados que ha comenzado a formarse, ha acordado dar a usted las más atentas y expresivas gracias por tan precioso donativo, que a juicio de los inteligentes es una verdadera joya del arte, y ofrecerle con este motivo el testimonio de la más distinguida consideración y aprecio de toda esta Excmo. Corporación." Carta de Juan Álvarez de la Viña a Dionisio Fierros, Oviedo, 2-1-1880. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

labios y el pequeño toque de pincelada blanca en las pupilas. Viste roquete, muceta grisácea con ribetes y botonadura rojos, y solideo. Mientras la mano izquierda reposa sobre el brazo del sillón, la derecha toca ligeramente una gran cruz de plata y esmeraldas que cuelga sobre el pecho y que se complementa con el anillo episcopal, dándonos así una clara referencia de la dignidad eclesiástica que se muestra ante nosotros. En el lado izquierdo de la pared de cierre, una cartela encabezada por un gran escudo nos desvela la identidad del retratado citando algunos de sus logros más destacados.

Todo ello habla de un retrato institucional que aquí más que nunca retoma esquemas barrocos al copiar una obra de esa época. La silla con brazos es un elemento que resalta el poder del retratado, destacado asimismo por la presencia de la cartela propia del arte barroco y que resulta arcaizante a finales del

XIX. Sobre esta base, Fierros trata de aportar dinamismo a la escena por medio de una luz naturalista que incrementa la sensación atmosférica; esto tiene como consecuencia la potenciación del efecto de las carnaciones, que junto a la viveza de la mirada conceden mayor carga de realismo al rostro. La paleta gana riqueza cromática y la pincelada se vuelve más rápida y suelta, especialmente en las zonas de sombra y en las joyas y ropajes, donde la simplificación de la percepción óptica potencia la presencia de brillos y transparencias que inciden de nuevo en ese efecto naturalista.

DF0166

RETRATO DE CABALLERO¹

1879

Óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1879." (lat. der., rasgado sobre la pintura)

Limanés (Siero, Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 184, cat. 100 (repr.)

Retrato de caballero en formato de busto, ante fondo neutro, dispuesto en posición frontal. Viste chaqueta y chaleco oscuros, camisa blanca y corbata de lazo negra. En la parte inferior del lienzo, prendida en el chaleco, se adivina una leontina dorada. Su aspecto es el de un hombre de constitución fuerte y rostro severo. Peina sus cabellos oscuros con raya a un lado, formando pequeños rizos en las sienes. Luce espeso bigote y perilla entrecana. Gira ligeramente la cabeza hacia su derecha y dirige su mirada hacia un punto exterior con



expresión perdida, lo que quizá se deba a la ausencia del modelo durante la ejecución del cuadro. Es un retrato de gran sencillez, perteneciente a los inicios de la etapa ovetense de Fierros (1879-1894).

¹ Obra inédita

DF0167

EVARISTO DE LA RIVA Y CABELLO

1879

Óleo sobre lienzo, 122 x 83 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1879." (áng. inf. der.)

Colección de Arte Afundación (nº inv. 4127)

PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte, 2006; Colección Caixanova;
Colección Novacaixagalicia

EXPOSICIONES

Itinerante, 2012-2013

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; García Iglesias, 2012, p. 43, 44 (repr. lam. 28); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 185-186 cat. 101 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

El artista menciona esta obra en el listado de retratos que pintó en Oviedo desde 1879, indicando que cobró 2.000 reales por su realización.

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Durán de Madrid el 21-11-2006 con precio de salida de 3.000 € y remate de 6.000 €.

Retrato de gran formato que muestra al personaje representado de dos tercios, de pie, y ocupando casi todo el espacio del lienzo. Se sitúa en posición frontal, ligeramente ladeado hacia la izquierda, en una lujosa estancia definida por una pared de fondo y por un sillón en primer plano sobre el que apoya su brazo izquierdo en una actitud que busca romper la seriedad y rigidez propias del retrato de aparato. El efigiado, de mediana edad, mira al espectador con expresión seria. Su rostro presenta facciones marcadas, frente despejada con cabellos castaños peinados hacia atrás, y un espeso bigote de guías afiladas. Viste traje de chaqueta negro con camisa blanca y una gran corbata de lazo, y sobre él lleva la toga negra acompañada de otros elementos alusivos a su rango, como el collar, la insignia del pecho, el sello o el birrete en la mano derecha. La obra muestra la alta calidad alcanzada por Fierros como retratista en el seguimiento del purismo romántico de Federico de Madrazo. En la dignidad de la pose y en la perfecta combinación de elegancia y naturalidad se



plasma la esencia del retrato burgués que tan bien supo captar el maestro madrileño, y que Fierros sigue con solvencia. Construye la figura con un perfecto dibujo que se delimita todos los contornos, con una línea amarrada incluso en las zonas de sombra. Un foco exterior incide desde el ángulo superior izquierdo, modelando el rostro según el consabido patrón de oposición luz-sombra, pero introduciendo pequeñas penumbras que destacan la orografía del rostro. Es una luz cálida, propia de interior, en la que se aprecia la lección aprendida de la observación detallada de la obra de Velázquez, y que incrementa el efecto de realismo. La estancia se llena de una atmósfera que envuelve a la figura situándola en su propio espacio, y al mismo tiempo destaca las calidades táctiles de los objetos a través de brillos, reflejos y transparencias. Obsérvese, en este sentido, el tratamiento en penumbra de la mano derecha en relación con el conjunto iluminado.

El interés de Fierros por los detalles se aprecia en toda la composición, especialmente en la cuidada descripción de insignias, encajes, etc. El modo de trabajar la mano izquierda denuncia también el aprendizaje junto a Madrazo, con una pose elegante, un dibujo firme y un detallismo que le lleva a captar incluso las venas y los detalles de las articulaciones.

Evaristo de la Riva era presidente de la Audiencia Provincial de Asturias en el mo-

mento en que posó para el artista. Desde ese momento, Fierros y Antonia entablarían una sincera amistad con de la Riva y su esposa –también retratada por el artista (DF0965)–, amistad que se mantendría después de que el

magistrado abandonara Oviedo para trasladarse primero a Sevilla y más tarde a Madrid como presidente de la Audiencia y presidente del Tribunal Supremo.

DF0168

RETRATO DE UN BANQUERO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 38 x 26,5 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 15; Villa Pastur, 1973 a, p. 131 (repr. como *Retrato de desconocido*); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 385-386, cat. 241 (repr.).

Conocido familiarmente entre los descendientes del pintor como "El banquero", sin más precisiones sobre la identidad del efigiado, el cuadro ofrece una tipología de retrato de pequeñas dimensiones, próxima al retrato portátil, que muestra al modelo en un formato de busto corto encuadrado a la altura de los hombros, de manera que el rostro ocupa casi la totalidad del lienzo y tan sólo vemos el cuello de la chaqueta, la camisa y la pajarita. Se trata de una tipología más íntima, que establece una relación aún más estrecha entre obra y espectador al minimizar el carácter distante propio del retrato burgués, y que Fierros emplea con más frecuencia en retratos infantiles o familiares.

El cuadro se encontraba en el taller del pintor en el momento de su muerte, quizá rechazado por su comitente. Representa a un hombre de rasgos fuertes, tez sonrosada, ojos oscuros, cejas pobladas y cabello cano. Posee espesas patillas que se prolongan en una barba limitada a la parte inferior de la mandíbula. Concentra en la mirada,



de gran profundidad, la expresividad de un semblante serio.

Fierros se sirve de una iluminación diáfana para destacar el rostro recortándolo sobre un fondo oscuro y repartiendo en él ligeras penumbras que acentúan sus rasgos. Se trata de un patrón lumínico que apuesta por la unificación del tono y que nos sirve de ejemplo a lo que Fierros empleará cada vez con más frecuencia hacia sus últimos años. El efecto naturalista que se persigue con la distribución de pequeñas sombras que subrayan la orografía del rostro se aprecia también en el uso del color, con una mayor presencia de tonos carmín para potenciar la viveza de las carnaciones. Por su parte, la pincelada se vuelve más ligera en el camino hacia la esquematización que va tomando el estilo de Fierros, sobre todo en cabellos y telas. No obstante, seguimos aún con una importante presencia del dibujo como elemento definidor de la forma.

DF0169

PURA, HIJA DEL PINTOR

c. 1880

Óleo sobre lienzo, 36 x 30 cm.

Firmado: "D. F." (lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1999, p. 389 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 90 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 391-392, cat. 246 (repr.).

Purificación Fierros Carrera, la mayor de los hijos del pintor que alcanzará la edad adulta, vino al mundo el 25 de febrero de 1880 en la casa de la ovetense calle Campomanes donde un año antes se habían instalado el artista y su mujer. Tras vivir su infancia en la capital asturiana, Pura pasaría la mayor parte de su longeva vida en Ribadeo, donde moriría en 1978.

Fierros sigue la misma tipología empleada en los retratos de sus primeros hijos: un pequeño lienzo cuadrangular en el que se inserta la figura en posición frontal ante fondo indefinido. En este caso sitúa el encuadre un poco más bajo para incluir las manos que sostienen una vistosa pelota: el uso de este objeto, además de reforzar el carácter ingenuo de la obra, se hace habitual en el retrato infantil como recurso del pintor para entretener a la modelo durante las sesiones de posado. Realizado probablemente cuando la pequeña aún contaba pocos meses de edad, destaca al igual que otros de sus hermanos por su cabello rubio y sus grandes ojos azules. Va ataviada con un vestido de tela fina que deja al descubierto los brazos. Completan el atuendo una cadena dorada sobre el pecho, pequeños aros en las orejas y una pulsera del mismo material en la muñeca izquierda.

El modelado de la figura no presenta novedades, construido con una base lineal que se desdibuja en algunas zonas por efecto de una luz naturalista que introduce sensación de atmósfera en la escena. Esta iluminación, dirigida desde el ángulo superior izquierdo,



crea leves sombras en el rostro que junto a las carnaciones de mejillas y boca aportan vivacidad. Pero quizá lo más destacado sea la progresiva simplificación pictórica en los ropajes y el fondo, conseguida por medio de una mayor libertad de pincelada que se aplica con ligereza y con mayor carga matérica, aumentando de este modo el protagonismo del color sobre la línea para lograr un efecto de instantánea. Las telas se desdibujan, trabajadas sólo con manchas cromáticas que no renuncian a la diferenciación de las calidades táctiles de los objetos tanto aquí como en las joyas. La parte inferior del lienzo y la izquierda del fondo presentan una factura más abocetada, casi inacabada, que refuerza esa sensación de fugacidad. Por último, el tratamiento del fondo, a pesar de no abandonar los efectos de luces y sombras que están presentes desde la primera etapa del pintor y que suponen la única referencia espacial de la composición, se encamina hacia un progresivo enriquecimiento cromático que potencia los efectos de reverberación de la luz y da como resultado una sensación de carga atmosférica que envuelve la figura.

DF0170

MARÍA CARRERA GARCÍA, CUÑADA DEL
PINTOR

1880

Óleo sobre lienzo, 75 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1880" (lat. der.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (nº inv. 533)

PROCEDENCIA

Montevideo, Sr. Tabaré Torcellati; adquirido en diciembre de 1974

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1983, p. 41; Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1986, p. 59; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 89 (repr.); Barón, 2007 a, p. 32, 33 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 187, cat. 102 (repr.).

Tercera hija del matrimonio Carrera García, lo poco que sabemos de su biografía es que contrajo matrimonio con un americano en Montevideo. Con él tuvo cinco hijos a los que Fierros retrató en un lienzo conjunto años más tarde (DF0943).

Su retrato la representa de busto, con el cuerpo en posición frontal y la cabeza ladeada hacia la derecha, ante un fondo indefinido de tonalidades verdosas aplicadas con rápidos brochazos. Viste elegante traje negro de raso y volantes,



con escote rectangular que enmarca un colgante con un gran medallón de oro y rubí, a juego con los pendientes. Su larga melena castaña se peina en un elaborado recogido que deja caer algunos tirabuzones sobre los hombros.

El pintor hace uso de una luz cálida y naturalista que difumina los contornos e introduce en la escena la sensación de atmósfera. No por ello pierde interés sobre la representación de los detalles y la captación fiel de las calidades de los objetos, como se aprecia en telas, joyas y cabellos. Fierros dota a la modelo de cierto carácter en el rostro, con expresión concentrada, aunque su mirada carezca de la profundidad y la viveza habitual en los retratos del artista.

DF0171

DOLORES CARRERA GARCÍA, CUÑADA DEL
PINTOR

1880

Óleo sobre lienzo, 75 x 57 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1880." (lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 18; Villa Pastur, 1973 a, p. 100, 139 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 68; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 188, cat. 103 (repr.).

Dolores Carrera fue la hermana mayor de la esposa del pintor. De su biografía sabemos tan



sólo que contrajo matrimonio con un guardia civil y que no tuvo hijos. Fierros la retrata de busto, en posición frontal con la cabeza hacia la izquierda para dirigir su mirada a un punto lejano. Viste de forma similar al retrato de su hermana María y a algunos de Antonia, un elegante traje de raso negro con escote cuadrado de encaje, a la moda del momento, que deja ver un colgante dorado con un rubí, a

juego con los pendientes. Su cabellera castaña se peina en un elaborado recogido alto que sujeta, en la parte posterior, la mantilla negra que cae sobre los hombros y se prende en el pecho con un broche que repite el diseño del colgante y los pendientes. La figura se recorta sobre un fondo de paisaje con árboles en la parte derecha y un cielo de nubes claras en la izquierda.

DF0172

VICENTA CARRERA GARCÍA, CUÑADA DEL PINTOR

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 35 x 26 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 21; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 388, cat. 243 (repr.).

Vicenta Carrera era la hermana más joven de Antonia, nacida en 1857 en Ribadeo. Según testimonio de los descendientes del pintor, era una mujer de carácter afable y cariñoso que el artista supo transmitir con la expresión de su rostro. Las reducidas dimensiones del cuadro, que limitan la figura a un busto corto de poco más que la cabeza, acentúan el sentido íntimo de la obra, en una tipología muy frecuentada por Fierros para retratos familiares. De aspecto joven, rasgos redondeados y grandes ojos azules, peina su cabello castaño con raya al medio, ahuecado a los lados, y con dos largas trenzas que caen sobre los hombros. La vestimenta es sencilla, conformada por un sencillo traje negro con cuello blanco y una gargantilla roja con medallón dorado, complementada por unos pequeños pendientes.



La figura se ilumina con un foco exterior que incide desde el ángulo superior izquierdo y modela el rostro con contrastes de claroscuro. Al mismo tiempo, se proyecta su sombra sobre el fondo claro, potenciando la volumetría de la figura. La base de la composición sigue siendo lineal, pero con un uso del color y de la pincelada que va ganando protagonismo, aplicada con rapidez, con trazos poco compactos que en algunas zonas dejan ver la trama del lienzo. En este sentido, los contornos empiezan a difuminarse, especialmente en las zonas de sombra, como consecuencia de haber incrementado los efectos atmosféricos.

DF0173

RETRATO DE UNA DAMA EN INVIERNO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 23 x 16 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

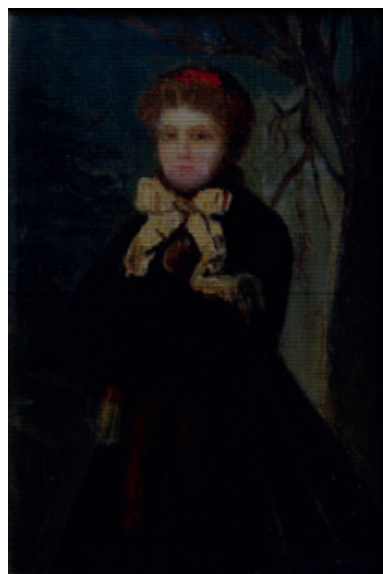
EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala V, nº 25; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 389, cat. 244 (repr.).

Este pequeño lienzo nos muestra el boceto para un retrato femenino, con la figura de pie, de dos tercios y con el cuerpo levemente girado hacia la izquierda. Viste un amplio abrigo marrón, entallado en la cintura y con amplio vuelo, que se cierra en el cuello con un gran lazo amarillo. Cubre sus manos, cruzadas sobre el pecho, con un manguito de pelo de animal que parece confundirse con el tono oscuro del abrigo. La cabeza se protege con un gorro anudado bajo el mentón, dejando al descubierto parte del cabello anaranjado sobre la frente. Este atuendo invernal, que da



título a la obra, se complementa con un fondo de celaje oscuro, casi nocturno, y árboles a ambos lados: a la izquierda, un abeto; a la derecha, un árbol de ramas desnudas.

Se trata de otro ejemplo de pequeño boceto con el que Fierros se aparta de la habitual rigidez de sus retratos burgueses para ensayar una obra más distendida. Cabría la posibilidad de que sea un boceto para un retrato de Antonia que no llegó a realizar.

DF0174

MANUEL PRÓSPERO PÉREZ REIGADA

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 72,5 x 54,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Ribadeo, 2016

BIBLIOGRAFÍA

Castro, 2013, p. 11 (repr. lám. 7); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 390, cat. 245 (repr.).

Retrato masculino en formato cuadrangular, dispuesta la figura de medio cuerpo, ante fondo indefinido, ligeramente ladeada hacia la izquierda y mirando al espectador. Es un hombre de mediana edad, de facciones marcadas, ojos marrones, cabellos castaños y bigote. Viste chaqueta negra sin abotonar que deja ver el chaleco con leontina, la camisa y la corbata de lazo.



El tipo de ejecución rápida y tendente a la simplificación formal tanto en el dibujo como en la aplicación de la pincelada nos remite a una obra de la última etapa de Fierros. Sin embargo, se encuentra lejos de la destreza habitual del pintor para el retrato, al presentar

una gran dureza en la representación de rasgos y detalles, algo provocado por una atención casi exclusiva hacia el dibujo obviando cuestiones lumínicas y compositivas. Así, el modelado del rostro apenas logra crear sensación de volumen, y la relación de las partes tanto en el rostro como entre la cabeza y el cuerpo delata fallos de organicidad que posiblemente respondan a la ausencia del modelo durante la ejecución del cuadro. No obstante,

se aprecia cierta viveza en la expresión del rostro, conseguida al humedecer la mirada y remarcar las comisuras de los labios para esbozar una sonrisa.

Identificado el retrato con el que forma pareja como el de María Josefa Martínez Marzo (DF0175), ha de ser este el de su esposo, el comerciante ribadense Manuel Próspero Pérez Reigada¹.

¹Rielo, 1997, p. 218

DF0175

MARÍA JOSEFA MARTÍNEZ MARZO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 75 x 58 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Ribadeo, 2016

BIBLIOGRAFÍA

Castro, 2013, p. 11 (repr. lám. 6); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 377, cat. 234 (repr.).

La modelo, retratada en formato de busto, se muestra en posición frontal, ligeramente terciada hacia la derecha y volviendo la cabeza en sentido opuesto dirigiendo la mirada en la misma dirección, generando de este modo un novedoso escorzo y un juego con la mirada que potencia la apertura espacial de la composición. Se trata de una mujer de mediana edad, de cabellos ondulados cubiertos casi por completo por un velo negro que cae sobre sus hombros y se confunde con el sobrio vestido negro con cuello de encaje blanco. Unos pendientes y un broche dorado en el cuello figuran como únicas referencias decorativas en un retrato de gran sobriedad dominado por tonalidades pardas y negras.

A pesar de la apariencia distante del rostro, la captación psicológica del personaje sigue siendo una de las principales preocupaciones del pintor. Para eso profundiza en el uso de una luz que acentúe la sensación de realismo, introduciendo con ello ligeros cambios en el modelado que gana naturalidad al subrayar las líneas y arrugas del rostro con pequeñas



zonas de penumbra que complementan la sombra opuesta al foco lumínico. Los rasgos faciales se trabajan potenciando las cualidades compositivas de la mancha cromática, con variaciones en las carnaciones que abarcan ocres, grises y rosados. Esta pincelada se aplica con presteza para dar sensación de vivacidad, algo que observamos tanto en el rostro como en los ropajes o las joyas, donde la percepción óptica se simplifica hasta constituir simplemente una mancha cromática. Los contornos se diluyen y se hacen menos rigurosos en algunas zonas, a pesar de la pervivencia de una evidente base dibujística.

Aunque la etiqueta de la exposición de A Coruña de 1973¹, adherida al bastidor, identifica a la retratada como "señora Martínez Reigada", los propietarios del cuadro ponen en

¹ Con todo, la obra no se localiza en el catálogo de esta muestra, por lo que no hemos incluido su referencia en el apartado de exposiciones.

duda tal atribución merced a un documento, hoy perdido, que reconocería a la dama como madre del escritor ribadense José Vicente Pérez Martínez. En ese caso, se trataría de María Josefa Martínez Marzo, hermana del comerciante Antonio Martínez Marzo, también

retratado por Fierros (DF0097). El error en el nombre vendría de una confusión con el segundo apellido de su esposo, Manuel Próspero Pérez Reigada, cuyo retrato forma pareja con este (DF0174).

DF0176

JUANA ULLOA¹

1881

Óleo sobre lienzo, 74 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1881." (lat. izq.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos.

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 192-193, cat. 106 (repr.)

El único dato biográfico que nos ha llegado sobre la ribadense Juana Ulloa es el hecho de ser madre de los dos indianos más ilustres de la localidad, Pedro María y Juan Moreno Ulloa, ambos retratados también por Fierros (DF0177 y DF0178). También posaría para el pintor su esposo Marcelino Moreno Torres (DF0208). No tenemos constancia sin embargo de que ocurriera lo mismo con una tercera hija del matrimonio, de nombre Rosa y de quien tampoco conocemos más información.

En un lienzo oval, la dama se representa de busto, en posición frontal mirando al espectador y ante un celaje de tonos pastel. Su aspecto es el de una mujer corpulenta, de edad avanzada, con cabellos grisáceos recogidos y cubiertos con un velo de encaje oscuro que cae sobre sus hombros. El velo se confunde con la negrura del vestido, de amplias solapas y cuello de encaje blanco, cerrado en el pecho con un broche que se complementa con el pendiente como únicos elementos de joyería.

La obra es buen ejemplo del proceso de simplificación que los retratos de Fierros van siguiendo hacia el final de su carrera. La base del modelado sigue siendo lineal, aunque trabajada con menor detallismo que en obras anteriores. Así, la factura se vuelve más rápida,



y el color gana protagonismo en el tratamiento de las formas. Esto se aprecia de manera significativa en las telas blancas del cuello y en las joyas, donde la pincelada se deshace en manchas de color muy empastadas que apenas definen los contornos, centrándose en potenciar valores táctiles y lumínicos. Sin embargo, en otras partes como el velo la presteza en la ejecución actúa en contra de un resultado favorable, pues su tratamiento un tanto rudo no acierta a transmitir una sensación naturalista.

Algo similar ocurre en la factura del rostro. Se sigue trabajando con la oposición de luces y sombras, aunque disminuyendo los efectos lumínicos para potenciar los cromáticos, y por lo tanto aminorando las posibilidades de un resultado realista. Hay leves fallos de dibujo y de relación entre las partes, como se aprecia por ejemplo en la mueca torcida que define la boca. Sin embargo, cabe destacar el interés de Fierros por plasmar fielmente los rasgos físicos de la modelo sin afán de idealización, tal como se aprecia en los pliegues del cuello y la barbilla, o en el ligero hundimiento de los ojos, a pesar de que no se logre un resultado tan efectivo como en otras obras.

¹ Obra inédita

DF0177

PEDRO MARÍA MORENO ULLOA¹

1881

Óleo sobre lienzo, 74 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1881" (lat. der.)

Buenos Aires, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 14, 189-190, cat. 104 (repr.)

En un lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo se muestra el busto de un hombre en posición frontal, con la cabeza ladeada hacia la izquierda y ante fondo neutro de tonos verdes y pardos. Es un caballero de mediana edad, de rostro redondeado, con barba cerrada y frente despejada por una incipiente calvicie. Viste chaqueta negra, camisa blanca y corbata de lazo.

El cuadro forma pareja con otro retrato de caballero datado en la misma fecha y de similares características formales. A pesar de que ambas obras nos hayan llegado sin precisar la identidad de los efigiados, su procedencia como parte de la colección de los hermanos Pedro y Juan Moreno Ulloa, emigrantes originarios de Ribadeo y afincados en Buenos Aires, nos lleva a creer que sean ellos mismos los retratados. No obstante, ninguno de los dos cuadros se reproduce en el álbum de L. Basa que recoge la mayor parte de su colección de obras de Fierros. Pero no sería extraño que encargasen al artista la realización de sus retratos, teniendo en cuenta su común vinculación con Ribadeo, y que el pintor contaba con otros clientes en Ultramar². Recordemos además que sus padres, Marcelino Moreno y Juana Ulloa, también posarían para el artista: ella el mismo año en que fueron realizados estos retratos (DF0176); él tres años más tarde (DF0208). El modelo retrata-



do aquí guarda incluso cierto parecido físico con Juana Ulloa: rostro redondeado, grandes ojos marrones y labios gruesos. No parece descabellado entonces pensar que estemos ante el retrato de Pedro Moreno Ulloa, el mayor de ambos hermanos nacido en Ribadeo en 1840. Los cuarenta y un años que tendría en 1881 parecen concordar con el aspecto del retratado. No obstante, la utilización de un modelo fotográfico, procedimiento habitual en encargos desde Ultramar, que se aprecia además en el sombreado suavizado del rostro, pudo haber condicionado al artista a basarse en una imagen más joven del retratado.

Pedro María Moreno Ulloa nace en Ribadeo en el barrio de Os Garitos, y emigra a Argentina junto a su hermano Juan en fecha temprana, entre las décadas de 1860 y 1870. Ambos consiguen amasar una gran fortuna gracias a un negocio de venta de ropa masculina para la élite argentina, y que años más tarde les permitiría hacerse con la propiedad de extensas haciendas en la provincia de Buenos Aires. Fallece en 1921, sin haber regresado a Ribadeo, aunque impulsaron numerosas obras en beneficio de su lugar de origen. Entre sus contribuciones más destacadas figuran la financiación de las obras del instituto local, la donación de los terrenos para el cementerio municipal y sobre todo la construcción de la casa que lleva su nombre, la Torre de los Moreno.

¹ Obra inédita

² "En la República Argentina también tengo algo de clientela. Además de varios retratos que hice por fotografías, he vendido para dicho punto diecinueve cuadros originales, de costumbres, paisajes y marinas. Adquiridos en su mayor parte por le capitalista Don Pío Trelles y algunos por Don Juan López. Para La Habana, también pinté retratos varios." Apuntes autobiográficos, Anexo 31.

DF0178

JUAN MORENO ULLOA¹

1881

Óleo sobre lienzo, 74 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1881" (lat. der.)

Buenos Aires, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 191, cat. 14, 105 (repr.)

Considerando el cuadro anterior como retrato de Pedro Moreno Ulloa, éste ha de ser el de su hermano Juan, cuatro años menor. Nace en Ribadeo en 1845 y su trayectoria vital discurre paralela a la de su hermano. A pesar de haber permanecido el resto de su vida en Argentina, su testamento redactado en Buenos Aires en 1924, tres años después de la muerte de su hermano, expresa su deseo de retornar a su villa natal: "para el caso de que falleciese en esta ciudad o en cualquier parte fuera de Ribadeo, lugar de su nacimiento, trasladan sus restos a dicha Villa así como los de su hermano Pedro María, si él no hubiera hecho este traslado, como es su intención". Esta voluntad no se cumpliría hasta varias décadas más tarde cuando, descubierto el testamento, se iniciaron los trámites para la repatriación de sus restos, que desde 2005 reposan en el cementerio de Ribadeo.

¹ Obra inédita



El cuadro mantiene idénticas dimensiones y parámetros compositivos que el retrato de su hermano, con la figura de busto ante un fondo neutro enmarcada por un óvalo. Se dispone terciada hacia la izquierda, con la vista fija en un punto lejano y expresión concentrada. Viste chaqueta oscura, camisa blanca y corbata de tonos azulados con alfiler de brillante. Su aspecto es mucho más joven del que cabría esperar de los treinta y seis años que tendría en el momento de la realización de la obra. Presenta un rostro lampiño casi adolescente que se explicaría por el empleo de una fotografía poco actualizada como modelo.

DF0179

RETRATO DE CABALLERO

1881

Acuarela sobre papel, 360 x 260 mm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1881" (áng. inf. izq.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., nº 32; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala II, nº 27; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 27 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 79; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 449-450, cat. 288 (repr.).



El interés que Fierros experimenta por la acuarela hacia el final de su vida, que se contextualiza en un momento de auge de esta técnica

en relación con el desarrollo del paisaje, se aprecia sobre todo en escenas y apuntes

tomados directamente del natural, donde este tipo de pintura resulta adecuada para captar pequeños motivos con un tratamiento rápido y fluido. Su aplicación al retrato, no obstante, es mucho menor en comparación con esos géneros, como resulta habitual en otros artistas de su generación. Con todo, los dos ejemplos que se conservan permiten valorar su destreza a la hora de abordar el retrato con esa técnica; una destreza de la que el propio Fierros hubo de sentirse satisfecho a tenor de su participación en la VIII Exposición de Acuarelistas de Madrid, de 1883, a la que concurre con una *Cabeza de estudio* que quizá corresponda con una de estas dos obras.

La que aquí comentamos muestra a un hombre de identidad desconocida, representado en formato de busto corto y ante un fondo indefinido. Vestido con chaqueta, camisa blanca y corbata de lazo, es un hombre de edad avanzada, con bigote y perilla, y cabello cano peinado hacia un lado sin lograr disimular la marcada calvicie. Los ojos de un azul muy claro concentran la intensidad de una mira-

da dirigida a un punto lejano, ajena a la presencia del espectador. Fierros acierta a captar con rápidos toques de pincelada el gesto enérgico del rostro, modelado fundamentalmente sobre contrastes de claroscuro pero sin llegar a exagerar las sombras: la tendencia a la unificación del tono que adquiere su estilo durante estos años se aprecia de manera evidente en este caso, donde la acuarela condiciona un tratamiento más pictórico de los volúmenes. Obsérvese la variación cromática en las carnaciones, trabajadas con una factura más amarrada que en otras partes donde la pincelada adquiere mayor soltura. Con todo, se aprecia la base lineal que el pintor emplea como referencia para algunas zonas de contorno, que no es impedimento para una aplicación rápida y abocetada de la pincelada, sobre todo en el traje y en el fondo, trabajado con largos brochazos, e incluso dejando partes más inconclusas. La ejecución vibrante y expresiva subraya el semblante arrebatado del modelo, lleno de profundización psicológica a la altura de los mejores retratos del artista.

DF0180

PURA, HIJA DEL PINTOR

c. 1881

Acuarela sobre papel, 440 x 290 mm.

Firmado: "Fierros" (lat. der.)

Málaga, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala II, n.º 28; Villa Pastur, 1973 a, p. 114; Villa Pastur, 1994, p. 79; Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 122; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 452, cat. 289 (repr.).

A diferencia del caso anterior, donde la acuarela se aplica a una obra con carácter autónomo, aquí se muestra un estudio preparatorio para el retrato de Pura como dama del siglo XVIII (DF0181). Ceñido a un formato de busto corto semejante al que emplea en otros retratos de sus hijos, presenta la singularidad de ensayar en acuarela parte de un retrato de cuerpo entero que será realizado en óleo. La



figura adopta una pose idéntica a la del cuadro final, que el artista copia de una fotografía, con la cabeza un poco ladeada hacia la derecha y el cuerpo en dirección opuesta. El atuendo también es semejante, modificando tan sólo el collar. Por su parte, la expresión resulta aquí más melancólica, condicionada por

una mirada ausente que se dirige a un punto lejano y no al espectador. El tratamiento del rostro es más amarrado, con toques de pin-celada muy precisa que incluso aprovecha el fondo blanquecino para definir el tono uniforme de la piel, contrastado con las carnaciones

rosadas de las mejillas como parte de la caracterización del atuendo. Por el contrario, el vestido, el peinado y el fondo se trabajan con rápidos toques de color de aspecto abocetado que contrastan con lo acabado del rostro.

DF0181

RETRATO DE PURA COMO DAMA DEL SIGLO XVIII

1881

Óleo sobre lienzo, 120 x 84 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1881." (lat. der.)

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 20; Villa Pastur, 1973 a, p. 102, 142 (repr.); *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 10; Villa Pastur, 1994, p. 61 (repr.), 69 (cat. como *La dama antigua*); López Vázquez, 1999, p. 387 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 91 (repr.); García Quirós, 2000, p. 44; García Quirós, 2002, p. 119; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 194-195, cat. 107 (repr.); Monterroso, 2016, p. 287, 289 (repr.).

Durante el período isabelino comienza a hacerse frecuente entre la alta aristocracia el retrato en traje de máscaras, una moda inspirada normalmente en vestimentas de épocas pasadas, que se valora como signo de distinción social debido en parte al componente de conocimiento histórico que implicaba. Con el avance del siglo, la fotografía favorece la popularización de esta práctica entre la burguesía, tanto en modelos adultos como en niños. La presencia habitual de esta indumentaria en fiestas de carnaval se atestigua en esta nota de prensa de *El Carbayón* que ofrece la crónica de un baile infantil en el que participaron las hijas del pintor:

"Dan en llamar baile de niños, a lo que verdaderamente no es más que una exhibición de trajes, con que el cariño de los papás hace realizables los sueños de los bebés, que en las primeras horas de la noche del martes de Carnaval, van al Casino con un entusiasmo que mejor reservaban para otra edad.



Ni los acordes del piano, ni las caricias que todos les prodigan, ni la novedad que debían encontrar en aquellos dorados salones con tanta luz y tanto movimiento, son alicientes capaces de desterrar de ellos la nostalgia de la cuna; así es, que al poco rato de comenzar la fiesta, se les ve buscar en los mullidos divanes y en el regazo de las mamás, el descanso que tanta falta les hace. Es natural: si anduvieron toda la tarde de pariente en pariente, de casa en casa!

En brazos de sus respectivas niñeras, vimos salir cabizbajos, a los que poco antes entraban alegres y juguetones, a Pura Fierros, con precioso traje simbólico de la Pintura y su hermana Antonia, de dama de Luis XVI; María Álvarez Taladrid, de Caperucita encarnada; María Carral, de la época del Directorio; Amalia Alonso, de antigua; Enriqueta Granda, de aldeana de los Apeninos; Emilia Collera, de dama de principios de siglo, y su hermana Leonor del siglo XVII; Félix Alonso, de lord; Pepito Patiño, de marinero; Pablo Pérez Campoamor de Caravaca; y con trajes de actualidad, Neri Alemandi, Rosario Prado, Emilia y Caridad Collera, Isabel Alegre, Emi-



lia y Antonia Ballesteros, y otras que sentimos no recordar.”¹

La crónica, aunque unos años posterior al retrato que aquí se comenta, resulta reveladora del gusto social del que Fierros participa no de un modo aislado. A su gusto por el atuendo de carácter, que ya se ha visto en alguno de sus autorretratos², ha de añadirse este interés por el traje de época como prenda de carnaval. No en vano, otro retrato de Pura fechado en 1885 incide una vez más sobre esta misma idea (DF0224). El traje “simbólico de la Pintura” que menciona *El Carbayón* ha de ser el mismo con el que la niña posa para Fernando del Fresno en una fotografía conservada actualmente por los descendientes del artista. Por su parte, el traje de “su hermana Antonia, de dama de Luis XVI”, ha de ser el mismo con el que Fierros retrata a Pura en el cuadro que ahora comentamos. Caracterizada como dama cortesana del siglo XVIII, la gran vistosidad del atuendo ofrece al pintor la oportunidad de plasmar sin complejos su gusto por la estética rococó³. La pequeña se sitúa en

¹ *El Carbayón*, Oviedo, 15-2-1888. Transcrito por Dionisio Gamallo Fierros. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

² Véase el autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0110).

³ En el cuento *Pipá*, Clarín describe a Irene, la niña con quien se encuentra el protagonista, luciendo un traje muy similar al de Pura durante un baile de carnaval: “Llegó la hora en que Irene tuvo que ir a vestirse su

un interior doméstico, posando de pie sobre una alfombra, en posición frontal y mirando directamente al espectador con la cabeza un poco ladeada hacia su izquierda, mientras apoya su mano derecha sobre el asiento de una elegante silla que la sobrepasa en altura. Fierros busca potenciar el efecto naturalista de la obra a través de la espontaneidad de la pose, si bien el resultado produce una sensación casi opuesta, a pesar de contar con la ayuda de una fotografía como referencia. La ampulosidad y rigidez del traje, la marcada frontalidad de la figura, y la postura erguida con el pie derecho adelantado y la mano posada levemente sobre la silla, generan una sensación artificiosa y casi teatral que se aproxima más a los cánones del retrato de aparato que a la ingenuidad propia de una escena infantil. La niña se yergue con firmeza sobre sus pies, sin apoyarse en la silla como ocurre en la fotografía, por lo que ésta pierde su función y se limita a ejercer como elemento definidor del espacio compositivo junto con la pared del fondo. Además, el tratamiento de las proporciones del cuerpo, demasiado esbelto para una niña pequeña, provoca que Pura aparente mayor edad de la que realmente tenía en el momento de ser retratada –año y medio aproximadamente–, a pesar de que su padre intentó enfatizar su carácter infantil con el empleo de carnaciones rosáceas y una tímida mirada de reojo que sin embargo no consigue transmitir el efecto de ternura infantil perseguido, resultando un rostro de expresividad seria y distante. El tratamiento del rostro se estudia por separado en otra obra, realizada de manera excepcional en acuarela (DF0180).

No podemos obviar, sin embargo, que gran parte de la rigidez de la actitud es producto de la ampulosidad del atuendo, elemento central del cuadro y excusa idónea para que el pintor demuestre su habilidad en la captación de las calidades de los objetos. La notable capacidad de Fierros para distinguir los reflejos de

traje de baile, de toda etiqueta, con cola muy larga, gran escote y guantes de ocho a diez botones.” Clarín, 1980, p. 131. “Irene, en traje de baile, con el pelo empolvado, con la majestuosa cola”. Clarín, 1980, p. 132.



Fernando del Fresno: *Pura Fierros en traje de carnaval*. Papel fotográfico sobre cartón, 16,5 x 12 cm.

DF0182

JOSÉ MARÍA DE SIERRA Y QUIRÓS

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 75,5 x 59,5 cm.

Firmado y dedicado: “A mi am^o Sierra / D^o Fierros”
(áng. inf. der.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (n^o inv. 531)

PROCEDENCIA

Herederos del retratado; adquirido en febrero de 1986.

BIBLIOGRAFÍA

Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1986, p. 59;
Barón, 2007 a, p. 30, 31 (repr.); Rodríguez Paz, 2014
c, p. 379-380, cat. 236 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

El artista menciona esta obra en un listado de retratos pintados en Oviedo desde 1879, indicando que no cobró por su realización.

En un lienzo oval se sitúa el busto del modelo, con el cuerpo en posición frontal y el rostro vuelto hacia la derecha. Destaca sobre un fondo de paisaje montañoso bajo cielo azulado que se funde en negro en el lado opuesto. El personaje, de mediana edad, luce cabellos castaños que dejan la frente despejada, y espeso bigote con las guías afiladas hacia arriba. Viste capa de embozo rojo sobre la chaqueta marrón, camisa blanca de cuello abierto y corbata negra prendida con aro dorado. El artista incluye, como elemento caracterizador, la mano

la seda, las transparencias del encaje o los brillos de joyas y abalorios queda patente en la variada riqueza ornamental del vestido. Todo ello se trabaja con una técnica ligera y decidida que aboga por una creciente supremacía del color sobre la línea y por el valor compositivo de la mancha cromática. Esto se aprecia tanto en las telas como en la alfombra, definida únicamente por medio de manchas de vivos colores aplicadas con presteza y que se van difuminando hacia el fondo para sugerir ilusión de profundidad y de atmósfera.



derecha del modelo sobre su pecho, sujetando entre dos dedos un cigarro puro.

Es retrato de expresión enérgica y aire romántico, determinado por la iconografía del personaje y la ambientación paisajística de iluminación contrastada. Según recoge J. Barón, “hay una tradición entre los herederos del retratado según la cual el retrato fue pintado por el propio efigiado bajo la dirección de Fierros. Sin embargo, por una parte, la firma y la dedicatoria del artista son inequívocas y suficientes para asignar su autoría; por otra, es claro que no le resultaría fácil a Sierra pintarse en esa actitud. Lo más plausible es que hubiera colaborado con Fierros

en algunos aspectos, como el fondo o la vestimenta, lo que podría explicar su menor calidad técnica, si se compara con el que conservan sus herederos, rectangular, del que seguramente será réplica”¹.

La catalogación del Museo de Bellas Artes de Asturias data la obra en torno a 1870 apoyándose en las visitas que el artista realizaba por aquellas fechas a la casa de Sierra en Villademar, localidad cercana a Ballota. Sin embargo, sabemos que su ejecución es posterior a 1879, como atestigua el propio Fierros en el listado de obras pintadas después de su traslado a Oviedo. En él indica además que no cobró por la obra, como solía hacer al retratar a sus amistades.

Sobre la biografía de Sierra, J. Barón escribe, basándose en parte en datos aportados por sus descendientes, que “nació en Avilés el 11 de mayo de 1823 y falleció en Oviedo el 29 de abril de 1908. Era hijo de D. Francisco Julián de Sierra y Avello, de la Casa de Jarceley, en Cangas de Tineo, y de Doña María del Carmen Quirós y Estrada, de la Casa de La Mota en Arlós de Llanera, casados ambos en San Nico-

lás de Avilés el 12 de octubre de 1806. Fueron padres de Francisco de Sierra y Quirós, mayorazgo que continuó, Catalina y Telesfora que casó en Oviedo con Castor Cañedo y Lamas, IV Conde de Agüera. Casó con Doña Antonia María Unquera y Antayo, hija de los marqueses de Vistalegre, y fueron los padres de María del Carmen Sierra y Unquera, esposa del III marqués de Valero de Urría, D. Rafael de Zamora y Pérez de Urría [...]. Otros hijos que tuvieron fueron Luis María, María Trinidad y Antonio. Fueron sus abuelos paternos D. Francisco de Sierra Quiñones y Llanes, nacido en Jarceley el 20 de enero de 1762, y Dña. María del Carmen Avello y Fuertes, nacida en Andés y fallecida el 27 de abril de 1841. Maternos, D. José Quirós Valdés de la Mota y Teresa de Estrada y Posada, casados en Santiago de Peón el 6 de septiembre de 1781. Diputado provincial en 1867-68 por Avilés, aficionado a la práctica de la pintura, y amigo de Fierros, es uno de los personajes ovetenses de quien se dice inspiró a Clarín su personaje de La Regenta Álvaro Mesía. Su esposa fue también retratada por el artista.”²

¹ Barón, 2007, p. 30. Para el retrato propiedad de los herederos, véase cat.

² Barón, 2007, p. 30-31.

DF0183

CARMEN ÁLVAREZ-CASCOS Y GALÁN

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 46 x 35 cm.

Firmado: “Dº. Fierros” (lat. der.)

Valdés (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 100, 141 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 68, 70 (repr.); *XXV Certamen Nacional de Pintura de Lueca...*, 1994-1995, s.p., nº 28; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 381, cat. 237 (repr.).

La gracia y la ternura que Fierros supo imprimir a los retratos de sus hijos está presente también en otros encargos como el que aquí comentamos. Se trata de una hija de Alfredo Álvarez-Cascos González (DF0885) a la que el pintor pudo haber retratado durante una de sus estancias estivales en Lueca. No obs-



tante, el carácter infantil de la obra posibilita una resolución más distendida que en otros encargos de retratos burgueses, aun cuando se ajuste al habitual esquema de busto ante fondo neutro.

La niña se representa en un lienzo de pequeño formato, en posición frontal y mirando al espectador. Se recorta sobre un fondo verdoso de luz variable y se enmarca en la parte inferior por una guirnalda de flores, cliché de la época que Fierros emplea de manera recurrente en varios retratos. Representada a muy corta edad, luce cabellos cortos y alborotados, y en su rostro rubicundo destacan las mejillas rosadas que confieren viveza a la expresión. Viste blusa blanca sin mangas con volantes

de encaje en el cuello y se adorna con un colgante dorado a juego con los pendientes. Fierros sumerge a la figura en una luminosidad difusa y vaporosa que diluye los contornos y le aporta un acertado efecto de magia del ambiente que subraya el naturalismo y la candidez de la escena. La sensación envolvente se traslada al fondo, iluminado tras la figura en un tradicional recurso que busca potenciar la tridimensionalidad de las formas.

DF0184

MAXIMINA ÁLVAREZ-CASCOS Y GALÁN

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 47 x 35 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Valdés (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 100, 141 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 68, 70 (repr.); *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca...*, 1994-1995, s.p., nº 29; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 382, cat. 238 (repr.).

Hermana de la anterior, falleció prematuramente a los dos años y medio. Las similitudes entre ambas obras han de llevarnos a datarlas en fechas próximas, a falta de otros datos que nos permitan fijar una datación más precisa. Sigue idéntico formato, con la figura de busto, tras una guirnalda y ante un fondo neutro que en esta ocasión se oscurece perdiendo la profundidad espacial y el efecto envolvente del anterior. Sin embargo, el tipo de iluminación poco tiene que ver con el retrato de su hermana, al perder la naturalidad que potenciaba el efecto de atmósfera y de magia del ambiente. La causa se halle muy probablemente en la imposibilidad de contar con la presencia de la modelo para la ejecución de la obra, al tratarse de un retrato póstumo que habría empleado una base fotográfica. No obstante, el artista busca reflejar la ternura del rostro infantil a través de una expresión de timidez risueña que capta con acierto. Por otra parte, el trata-



miento de las telas con campos de color vivo, apenas graduado y aplicado con trazos muy ligeros, remite al estilo propio de la última etapa del pintor.

DF0185

ÁLVARO ARMADA Y FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, CONDE DE REVILLAGIGEDO

1881

Óleo sobre lienzo, 72 x 55 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1881." (lat. der.)

Deva (Gijón, Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; *Noticias...*, 2002 (repr. cubierta); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 196, cat. 108 (repr.).

Nació en Gijón en 1843 y fue bautizado en la parroquia de San Pedro. Fue el primogénito del matrimonio formado por Álvaro Armada Valdés e Ibáñez de Mondragón y Manuela de la Paciencia Fernández de Córdoba y Güemes. De su padre -también retratado por Fierros (DF0937)- heredó el título de marqués de San Esteban del Mar del Natahoyo, y de su madre los de conde de Güemes y conde de Revillagigedo con Grandeza de España. Ostentó además el honor de Adelantado Mayor de la Florida, y fue Gentilhombre de cámara del Rey, coronel honorario por juro de heredad con uso de uniforme del Real Cuerpo de Artillería, Caballero de la Orden de Carlos III, Caballero de la Orden de Montesa, senador vitalicio por Gijón y diputado en Cortes en 1885. Casó con María del Carmen Rafaela de los Ríos Enríquez y Miranda



de Grado (DF0186), con quien tuvo siete hijos: Manuela, María de la Concepción, Josefa, Rafaela, María de la Encarnación, Álvaro y Luis, dos de ellos también retratados por Fierros (DF0205 y DF0206). Falleció en Gijón en 1907.

Se retrata a la edad de treinta y ocho años, en formato de busto, en posición frontal y vistiendo el uniforme del Cuerpo de Artillería. Su rostro es sereno, de aspecto fuerte, con barba espesa y cabellos castaños. Se representa en un ambiente palaciego definido a la derecha por un fondo de columna acanalada con el escudo del retratado, y a la izquierda abierto a un paisaje crepuscular.

DF0186

MARÍA DEL CARMEN RAFAELA DE LOS RÍOS ENRÍQUEZ Y MIRANDA DE GRADO, CONDESA DE REVILLAGIGEDO

1881

Óleo sobre lienzo, 72 x 55 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1881." (lat. der.)

Deva (Gijón, Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; *Noticias...*, 2002 (repr. cubierta); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 197-198, cat. 109 (repr.).

Aunque de origen asturiano, nació en Madrid en 1854. Era hija del militar Ramón de los Ríos Enríquez y Valdés y de María Josefa Miranda de Grado y Valdés. Heredó de su tía abuela y madrina Ramona Valdés el patrimonio de la casa de Omaña, una de las mayores fortunas de Asturias que conta-



ba con numerosas propiedades en los concejos de Cudillero, Pravia y Cangas del Narcea. Fue Dama Noble de la Orden de María Luisa. En 1872 con-

trajo matrimonio con Álvaro Armada y Fernández de Córdova, VI conde de Revillagigedo (DF0185). Junto a él impulsó la creación de la Fundación Revillagigedo en Gijón, considerada la primera escuela de Formación Profesional de España, inaugurada en 1929. Fue asimismo pionera en la defensa del papel de la mujer en el deporte, siendo nombrada presidenta de honor del Sporting de Gijón en reconocimiento a su labor.

El retrato, datado en la misma fecha que el de su esposo, forma pareja con él, siguiendo idéntico formato y dimensiones. Se representa de busto hasta la cintura, permitiéndonos así apreciar un vestido de terciopelo granate con botonadura sobre el pecho, cuello de encaje blanco y muy entallado según la

moda finisecular. Se adorna con un camafeo ovalado que contiene un pequeño busto de marfil.

A pesar de los veintisiete años que contaría en el momento de posar para el pintor, su aspecto es mucho más joven, casi aniñado. A ello contribuye la expresión tímida que domina el rostro, delicado, de tez clara y carnaciones rosáceas en las mejillas. Los cabellos, de color castaño, se recogen en un moño y dejan totalmente al descubierto las orejas que lucen discretos pendientes de bola dorada. La figura se recorta sobre un fondo neutro de tonalidades celestes y grisáceas, y se acompaña de un manojo de flores que, situado tras su hombro derecho, refuerza el decorativismo y la candidez de la obra.

DF0187

VÍCTOR DÍAZ ORDÓÑEZ Y SUÁREZ MIRANDA

1882

Óleo sobre lienzo, 127 x 85 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1882" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p. Rodríguez Paz, 2014 c, p. 199-200, cat. 110 (repr.).

Víctor Félix Abdón Díaz Ordóñez y Suárez Miranda, nacido en Oviedo en 1808, fue regidor perpetuo de esta ciudad, miembro de la Junta General del Principado, decano del Colegio de Abogados y Auditor de Guerra Honorario. Distinguido como caballero de la Orden militar de San Juan de Jerusalén, falleció en Oviedo en 1884. Se representa sedente en primer plano, de tres cuartos de perfil, y encuadrado a la altura de las rodillas. Su aspecto es el de un hombre maduro, con arrugas que evidencian su edad avanzada, y una amplia calvicie que tan sólo deja unos mechones de cabello entrecano sobre las sienes. Dirige su mirada hacia un punto indeterminado fuera del cuadro, con una expresión severa acorde con la dignidad que se quiere asociar al retratado y que subraya su condición social elevada no sólo a través de distancia impuesta por la expresividad del rostro sino sobre todo con el resto de elementos que conforman su iconografía. Tal es el caso del ampuloso sillón



de brazos en el que se sienta, con un respaldo profusamente tallado, y del uniforme de Auditor de Guerra Honorario, compuesto por casaca de amplias solapas, doble botonadura y ribetes dorados que deja al descubierto los puños y el cuello de la camisa y la pajarita. En la penumbra de la zona inferior se adivina parte del pantalón oscuro, con franja dorada en el lateral. Sujeta en su mano derecha el bastón de mando, signo de autoridad que se complementa con la espada ceñida a la cintura y las insignias sobre el pecho. A su izquierda, sobre una mesa con tapete rojo ligeramente retirada, descansa el bicornio. La estancia se cierra con una pared próxima al primer plano que alberga en su parte derecha una pilastra

con las armas de los Díaz Ordóñez, de nuevo un elemento que quiere subrayar el origen hidalgo del modelo.

Técnicamente sigue la línea de retrato académico heredada de Madrazo, con todo el empaque propio de encargos de cierta categoría. La elegancia del estilo del maestro se advierte en la disposición de la figura y en la delicada pose de las manos, pero también en la detallada base lineal de la composición y en la diferenciación de las calidades táctiles de los

objetos. La búsqueda de un resultado naturalista lleva a Fierros a reflejar pequeños detalles como las venas de las manos, o la sombra de la barba y la pequeña berruga junto a la nariz que permiten al pintor profundizar en la individualidad de la fisonomía del personaje. No obstante, en el modo de trabajar estos detalles, y especialmente en el modelado del rostro, se aprecia el camino hacia una progresiva simplificación que será cada vez más habitual en esta etapa final del artista.

DF0188

ANTONIA ESCANDÓN Y LUE

1882

Óleo sobre lienzo, 122 x 85,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1882." (lat. izq.)

Gijón (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 201-202, cat. 111 (repr.).

Siguiendo la modalidad de parejas de retratos de matrimonio, muy demandada desde época isabelina, la obra se concibe para formar *pendant* con el retrato de su esposo, Víctor Díaz Ordóñez y Suárez Miranda (DF0187). Ambos retratos debían funcionar como un conjunto unitario, aunque sin perder su individualidad, y es por ello que responden a un esquema compositivo semejante. En lienzos de idéntico tamaño, los modelos se disponen enfrentados para remarcar su vinculación, situados simétricamente respecto a un eje central. La dama reposa sentada, con las manos cruzadas sobre el regazo, en un sillón de respaldo rojo y elaborada talla –conservado aún en poder de sus descendientes– y que, a pesar de su elegancia, presenta menor empaque que el de su esposo. Viste paletó negro bajo el que asoma una camisa con cuello bordado, y falda de amplio vuelo. El atuendo se completa con un tocado compuesto por velo negro que cubre toda la cabeza, y dos largas cintas de color morado que, atadas en la nuca, caen sobre el pecho hasta la cintura. En la parte izquierda, cortada por el lateral del lienzo, asoma una mesilla sobre la que reposa un pe-



queño libro, elementos propios del retrato de aparato. El fondo repite el modelo del retrato de Díaz Ordóñez: una sencilla pared grisácea apenas esbozada que remite a un interior doméstico, en el que se insinúa a la izquierda una pilastra que de nuevo alberga las armas de los Escandón, familia de militares y escritores entre los que destacaron el padre –el brigadier Rafael Salvador Escandón y Antayo– y algunos hermanos de la retratada: Benito –capitán de voluntarios realistas–, José María y Juan. Algunos de los hijos del matrimonio Díaz Ordóñez y Escandón también seguirían la carrera de las armas; uno de ellos, Salvador, sería retratado por Fierros en una de sus últimas obras (DF0270).

Nacida en Parres (Asturias) en 1806, Antonia Escandón falleció en Oviedo el 8 de marzo de 1876. El artista realiza su retrato tomando como referencia una fotografía, tal y como se

colige de la expresión ausente del rostro carente de la habitual viveza de los retratos de Fierros, así como de la rigidez en la pose y en el tratamiento de las manos. El modelado del rostro evidencia además el camino hacia la simplificación formal que toma el estilo de Fierros. Por una parte, vemos una progresiva unificación del tono, habitual en el retrato de finales del XIX, que elimina los contrastes de

claroscuro al emplear una iluminación uniforme. Al mismo tiempo, se da una tendencia al esquematismo y a la geometrización en la construcción del rostro, más evidente en este caso que en otros retratos, con una línea de dibujo muy marcada que destaca el contorno y las líneas propias de la fisonomía de la retratada.

DF0189

VÍCTOR DÍAZ ORDÓÑEZ Y SUÁREZ MIRANDA (RÉPLICA)

1882

Óleo sobre lienzo, 120 x 83 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1882." (lat. der.)

Oviedo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 203, cat. 112 (repr.).

Según testimonio de los descendientes del retratado, Fierros recibió el encargo de realizar al menos una réplica de los retratos de Víctor Díaz Ordóñez y su esposa Antonia Escandón, que éstos regalarían a sus hijos. Vemos aquí una de esas copias que sigue con total exactitud el modelo inicial, en lienzo de idénticas dimensiones.



DF0190

ANTONIA ESCANDÓN Y LUE (RÉPLICA)

1882

Óleo sobre lienzo, 121 x 83,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1882." (lat. izq.)

Oviedo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 204, cat. 113 (repr.).

Réplica casi idéntica del retrato anterior (DF0188), que iría destinada a alguno de los hijos de Antonia Escandón y Víctor Díaz Ordóñez. El único cambio notable se aprecia en el sillón, de talla más sencilla y tapizado en ocre. Asimismo, el rostro de la dama presenta una factura más tosca, sin la misma profundidad expresiva.



DF0191

AMALIA LOMBÁN IBÁÑEZ DE MONDRAGÓN, MARQUESA DE GASTAÑAGA

1882

Óleo sobre lienzo, 108 x 63 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1882" (lat. der.)

Valdés (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 2011

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez, 2011, p. 28 (repr. como *Señora con flor roja*); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 205-206, cat. 114 (repr.).

Se trata de uno de los numerosos retratos de la alta sociedad asturiana que Fierros realizó durante la última etapa de su carrera, tras establecer su residencia definitiva en Oviedo. A pesar de emplear la tipología de busto habitual entre la clientela burguesa, la obra posee todo el empaque y la distinción del retrato aristocrático, aportados en gran medida por la rica vestimenta de la modelo: un traje de raso negro, de cuello alto prendido con broche de brillantes y envuelto por un gran pañuelo de encaje. El cabello grisáceo se recoge en un moño alto y se cubre con un tocado oscuro. Sobre el pecho luce dos claveles rojos, recurso ornamental que el artista emplea en otros retratos y que aquí destaca sobre el negro del vestido ayudando a animar cromáticamente la sobriedad del atuendo.

Fierros demuestra su habilidad para el retrato en el tratamiento realista del rostro. Para ello se sirve de un patrón de sombras en el que, aparte de establecer un contraste entre una mitad iluminada y otra ensombrecida como recurso para generar volumen, distribuye pequeñas penumbras que subrayan los rasgos particulares de la modelo. El interés por con-



seguir un resultado naturalista se aprecia también en la correcta distinción de las calidades táctiles, con brillos en el raso del vestido y en las joyas, o en el tratamiento más vaporoso y abocetado de los cabellos y las flores. Para estos efectos de brillos y reflejos, el pintor se sirve de la combinación de diferentes tonalidades –blancos, grises y azules– tan sólo apreciables en detalle, y que en una visión global producen un resultado muy eficaz.

El tratamiento del fondo refuerza el carácter envolvente de la obra, al alejarse del cromatismo plano de otros retratos para componerse a modo de gradación lumínica y tonal sobre verdes y pardos. La zona iluminada del fondo se corresponde a la ensombrecida del rostro, y viceversa, un recurso clásico que Fierros emplea en varias ocasiones para potenciar la ilusión de tridimensionalidad.

La dama es Amalia Lombán Ibáñez de Mondragón, nieta del marqués de Sargadelos, Antonio Raimundo Ibáñez, y esposa del marqués de Gastañaga, Miguel Vereterra y Carreño, retratado por Fierros hacia la misma fecha (DF0922).

DF0192

RETRATO DE NIÑO CON TRAJE MARINERO

1882

Óleo sobre lienzo, 35 x 25 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1882." (lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Soto de Luiña, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición de óleos..., 1968, s.p., nº 34; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala X, nº 29; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 6, cat. como *Retrato de un niño no identificado* (repr.); Rodríguez Paz, 2012 c, p. 84; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 207, cat. 115 (repr.).

Aunque no hemos podido localizarla en el inventario de la exposición venta de 1894, suponemos que la obra se hallaba en el taller de Fierros en el momento de su muerte, al haber sido heredada por sus descendientes directos. Estos le han otorgado el título por el que la conocemos actualmente, y que responde al atuendo del modelo, un muchacho de corta edad, de cabellos castaños alborotados y grandes ojos marrones, que viste camisa de rayas horizontales rojas y blancas y chaqueta azul marino con grandes solapas franjeadas de blanco. El



traje de mariner gozó de un gran éxito como prenda infantil entre las clases acomodadas de la época, como queda reflejado en numerosos retratos. En este caso, Fierros sigue un esquema compositivo semejante al que emplea en otros retratos de sus hijos, con un busto corto en un lienzo de pequeñas dimensiones, recordado ante un fondo blanco sobre el que proyecta su sombra y destaca volumétricamente. El delicado tratamiento de las facciones, que refuerza el carácter cándido del modelo, demuestra una vez más la inclinación del artista hacia el retrato infantil.

DF0193

JOSÉ GONZÁLEZ ALEGRE

1882

Óleo sobre lienzo, 111,5 x 85 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1882" (áng. inf. der.)

Colección particular, depósito en Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, desde el año 2006 (nº inv. 6919)

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 208, cat. 116 (repr.).

José González Alegre pertenece a una de las familias más destacadas de la burguesía ovetense del siglo XIX, muy relacionada con la política: sus hermanos Rafael y Rodrigo serían, respectivamente, Gobernador Civil de Madrid y alcalde de Oviedo. Banquero de profesión, casa



con María de la Paz Vereterra y Lombán, hija del marqués de Gastañaga (DF0922). A través

del matrimonio de una de sus hijas, afianza su vínculo con otra importante saga asturiana, la de los Álvarez-Buylla: junto a alguno de sus miembros formará parte de la tendencia progresista dentro de la política isabelina, llegando a ser diputado a Cortes por Asturias. Durante la Revolución de 1868 es uno de los firmantes de la proclama revolucionaria de la Junta de Asturias. Más tarde, militando en el grupo republicano federal, es de nuevo diputado a Cortes por Oviedo y Gobernador Civil de Valladolid, entre otros cargos. Es fundador y colaborador del diario *El Progreso de Asturias* y promotor de la Escuela Ovetense de Artes y Oficios.

Fierros lo representa sentado, encuadrado a la altura de las rodillas, ligeramente terciado hacia la izquierda y acodando el brazo derecho sobre una mesa en la que se adiniva una discreta escribanía. Tras él, cierran la estancia una pared y un cortinaje recogido a la izquierda. Viste elegantemente traje negro con chaleco y corbata de lazo. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad, corpulento, de cabellos oscuros y tez morena. Dirige su mirada a un punto lejano fuera del cuadro con expresión adusta aunque carente de la introspección psicológica de otros retratos de Fierros.

DF0194

ANTONIA CARRERA¹

c. 1879-1885

Óleo sobre lienzo, 76 x 59 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Lugo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 393, cat. 247 (repr.)

Por la edad que aparenta Antonia Carrera en este caso, en comparación con otros retratos suyos, podríamos datar la obra en torno a comienzos de la década de 1880, cuando la dama rondaba la treintena. Se representa de busto, enmarcada por un óvalo, ante un fondo de nubes blancas. En posición frontal y con el rostro vuelto hacia la derecha, ocupa todo el espacio del lienzo llegando a rozar el extremo superior. Viste traje de raso negro entallado, con botonadura sobre el pecho, cuello de encaje blanco muy cerrado y una gran lazada sobre el hombro izquierdo. Los cabellos, con mechones rizados cayendo sobre la frente, se recogen en un moño alto cubierto por un tocado que se adorna con una flor roja y se anuda bajo el mentón. El rostro, de tez blanca y carnaciones rosáceas en las mejillas, huye de la idealización que caracterizaba los anteriores retratos de Antonia para presentarse con mayor franqueza. A ello contribuye el



tratamiento ligero de la pincelada, que ya no atiende tanto a la meticulosidad de la línea, sino que otorga protagonismo al pigmento, como es propio en esta etapa del pintor.

¹ Obra inédita

DF0195

UNA HIJA DEL PINTOR. ¿LUISA?

c. 1882-1883

Óleo sobre tabla, 23 x 18 cm.

Vigo (Pontevedra), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 6 (cat. como *Retrato de niña sobre tabla*); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 397, cat. 251 (repr.).

Este pequeño cuadro, conservado por los descendientes de Fierros como retrato de una hija del pintor, es probablemente el primer retrato de Luisa, a los seis meses de edad. El gran parecido con otros retratos de la niña nos permite considerar con mayor firmeza esta posibilidad. Se representa según el esquema habitual, en posición estrictamente frontal, de busto muy corto y ante fondo neutro. El rostro redondeado, de mejillas abultadas y carnaciones rosáceas, capta toda la atención del artista, quedando el resto de elementos apenas esbozados. Cubre la cabeza con capota blanca y pañoleta roja anudada bajo la



barbilla, que dejan sobresalir mechones alborotados sobre la frente y las sienes. Viste una especie de blusa definida tan sólo por la gruesa línea de contorno y rápidos brochazos verticales de un tono azul oscuro que conforman un sencillo atuendo. Tanto la rapidez de ejecución como la economía de medios, e incluso el uso tan poco frecuente de la tabla como soporte, caracterizan una obra planteada sin más pretensiones que la de conservarse en la intimidad del hogar.

DF0196

ALEJANDRO MON Y MENÉNDEZ

1883

Óleo sobre lienzo, 120 x 92 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1883." (lat. izq.)

Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas

PROCEDENCIA

Donación de Alejandro Mon Martínez, hijo del retratado.

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Fernández de Mora, 1984, p. 178; Fernández de la Mora, 1996, p. 44 (repr.); Crabiffosse – Marcos Vallaure, 2003, p. CXXXVII (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 215-216, cat. 122 (repr.).

Alejandro Mon nació en Oviedo en 1801. Allí cursó la carrera de Derecho y pronto despertó su interés por la política. Fue vicepresidente de las Cortes Generales y en 1837 fue nombrado Ministro de Hacienda, función que desempeñó de forma intermitente has-



ta 1858, vinculado a gobiernos moderados. Desde ese cargo, y aliado con su cuñado Pedro José Pidal (DF0076), formó el sector del moderantismo que apoyó la redacción de una

nueva Constitución en 1845. Ese mismo año llevó a cabo una importante reforma tributaria (la llamada Reforma Mon-Santillán) que racionalizó la Hacienda Pública y modernizó el sistema tributario español. Fue asimismo un destacado impulsor de la modernización económica, apostando por el ferrocarril y la industria. Tras su paso por el Ministerio de Hacienda fue embajador de España en Roma y París. En 1864 fue nombrado presidente del Consejo de Ministros, cargo que ocuparía durante sólo nueve meses. Tras la revolución de 1868 se apartó de la vida política, aunque fue nombrado senador vitalicio en 1876. Fue asimismo miembro fundador de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Falleció en Oviedo en 1882.

El retrato de Fierros, póstumo, copia con ligeras variantes el realizado por Casado del Ali-

sal en 1872 y que lo representa sedente, tres cuartos hacia la izquierda, volviendo la cabeza al frente y encuadrado a la altura de las rodillas, ante un fondo de pared de tela roja y pilastra. Viste frac y chaleco negro y luce la placa y la banda con venera de la Gran Cruz de la Orden de Carlos III. Fierros lo representa con todas sus condecoraciones, añadiendo el Toisón de Oro, la banda de la Legión de Honor francesa y las grandes cruces de Isabel la Católica y Pío IX. Cambia también la silla por un sillón de brazos que aporta empaque y modifica la posición de las manos generando una composición más cerrada. El retrato de Fierros, más simplificado en la definición de las formas, repite la expresividad afable del modelo de Casado, aunque sin conseguir la introspección psicológica de aquel.

DF0197

LUISA, HIJA DEL PINTOR

1883

Óleo sobre lienzo, 35 x 28 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1883" (lat. der.)

Lugo, colección particular

INSCRIPCIONES

"Luisa" (a lápiz, áng. inf. der.)

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 100-101, 142 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 68-69; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 209-210, cat. 117 (repr.).

Luisa, la quinta hija de Dionisio Fierros y Antonia Carrera, vino al mundo el 25 de agosto de 1882 en Oviedo. Como ocurrió a otros hijos del matrimonio, falleció de manera prematura, a causa de una meningitis, en fecha desconocida entre los años 1884 y 1885. Retratada aproximadamente con algo más de un año de vida, la obra sigue el mismo esquema formal que los retratos de sus hermanos, enmarcada en un lienzo cuadrangular que la muestra de busto, aunque en este caso con la cabeza terciada hacia su izquierda, rompiendo así la rígida frontalidad de otros casos. La niña, que dirige su mirada en esta dirección,



lleva un vestido de tonos blancos y grisáceos, y capota del mismo color que cubre por completo su cabeza, dejando al descubierto unos mechones castaños sobre la frente.

La imprimación blanca del lienzo sirve de base luminosa al retrato, modelado en el rostro por medio de la contraposición de luces y sombras, y destacando cromática y lumínicamente sobre el fondo que opone una zona blanca a otra de tono grisáceo. El foco de luz externo que incide sobre la frente proyecta la

sombra de su figura sobre la parte más clara del fondo, generando así una efectista sensación de profundidad a la que contribuye el escorzo de la cabeza. Tanto el fondo como la vestimenta se trabajan con rápidas y enérgicas pinceladas que el artista supo combinar con un tratamiento más minucioso en el rostro, definido con mayor precisión para reflejar fielmente los rasgos de la niña. El tratamiento

de las telas y el fondo, con una paleta reducida pero hábilmente variada sobre tonalidades blancas, grisáceas y ocre, demuestra el creciente interés del artista por explorar las cualidades compositivas de la mancha cromática, con un uso audaz del color que yuxtapone tonalidades análogas en lo que demuestra su conocimiento de propuestas más modernas.

DF0198

RAMONA GARCÍA BARRERA, SUEGRA DEL PINTOR

1883

Óleo sobre lienzo, 57 x 47 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1883" (áng. inf. der.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (Nº. inv. 535)

PROCEDENCIA

Montevideo, Sr. Tabaré Torcellati; adquirido en diciembre de 1974.

BIBLIOGRAFÍA

Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1983, p. 41; Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1986, p. 59; Barón, 2007 a, p. 33, 34 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 211, cat. 118 (repr.).

Dionisio Fierros completa la galería de retratos de su familia política con los de sus suegros. Muestra aquí a la madre de Antonia, Ramona García Barrera, representada de busto, ante fondo neutro y levemente terciada hacia la derecha, hacia donde dirige su mirada. Es una mujer de aspecto robusto y rostro rubicundo en el que destacan las mejillas sonrosadas y la expresión seria y concentrada. Viste un sencillito traje de raso negro con lazo sobre el pecho y cuello de encaje blanco. Los cabellos, de un tono castaño muy claro, se peinan con raya a la derecha dejando al descubierto las orejas que lucen discretos pendientes de aro dorados. Se sitúa ante un fondo de tonalidades pardas sobre el que proyecta su sombra, recurso habitual para potenciar la sensación de volumen. Es obra de gran sencillez y sin pretensiones, inspirada en una fotografía, y en la que el artista hace gala del tratamiento



ágil que otorga a los retratos de su última etapa. Una réplica casi idéntica de la obra se conserva en una colección particular (DF0199).



DF0199

RAMONA GARCÍA BARRERA, SUEGRA DEL
PINTOR

c. 1873-1883

Óleo sobre lienzo, 74 x 58 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 3; Villa Pastur, 1973 a, p. 137 (repr.); Barón, 2007 a, p. 33 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 399, cat. 253 (repr.).

Muestra de nuevo el retrato de la suegra del artista con idéntico formato y pose que el anterior (DF0198). En esta ocasión emplea un lienzo ligeramente mayor en el que sitúa la figura más alejada y con un encuadre más amplio a la altura de la cintura. El atuendo repite el ejemplo anterior, con cuello de encaje más cerrado; y otro tanto ocurre con la expresión del rostro, caracterizada por una mirada severa que ahora se dirige directamente al espectador. Por el contrario, el fondo adquiere un tratamiento distinto, graduado desde los tonos verdosos en la parte iluminada tras la figura hasta el negro en la zona de penumbra, y no se proyecta la sombra de la modelo sobre él.



El lienzo no está datado, pero a pesar de las similitudes con la obra anterior no parece realizado en la misma fecha. Su estilo muestra un tipo de pincelada menos suelta y empastada, y una mayor sujeción al dibujo como elemento constructor de las formas. Estas diferencias nos sitúan en torno a la década de 1870, pudiendo establecer la datación entre 1873, año del matrimonio de Dionisio Fierros con Antonia Carrera, y 1883, fecha de realización del otro retrato de Ramona García Barrera que podría ser réplica del que aquí comentamos.

DF0200

BENITO CARRERA, SUEGRO DEL PINTOR

c. 1883

Óleo sobre lienzo, 59 x 48,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (Nº. inv. 534)

PROCEDENCIA

Montevideo, Sr. Tabaré Torcellati; adquirido en diciembre de 1974

BIBLIOGRAFÍA

Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1983, p. 41; Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1986, p. 59; Barón, 2007 a, p. 34 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 401, cat. 255 (repr.).

Sobre la biografía de Benito Carrera, suegro de Fierros, tan sólo sabemos que emigró a



Uruguay a comienzos de la década de 1870. Estando aún en Montevideo tuvo lugar el

compromiso entre el artista y su hija Antonia. A falta del consentimiento paterno, actuó como responsable de la novia el párroco de Ribadeo y oficiante de la ceremonia, Secundino Martínez Montenegro.

El cuadro forma pareja con uno de los retratos de Ramona García Barrera (DF0198), manteniendo dimensiones casi idénticas y mismo tratamiento formal. Ha de corresponder por lo tanto a fechas próximas, aunque en este caso no esté datado. Muestra al efigiado de busto, ante fondo neutro y enmarcado por un óvalo, vistiendo traje de chaqueta, pajarita y camisa blanca con botones dorados. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad, de cabello

oscuro peinado con raya a un lado y facciones marcadas: ojos y mejillas hundidos, labios finos y mentón pronunciado. La expresión seria y concentrada de la mirada dirigida hacia un punto indeterminado transmite un carácter tenso y distante. Por otra parte, la falta de cercanía en la captación de la mirada podría ser indicativa del empleo por parte del artista de una fotografía para realizar el retrato en ausencia del efigiado, como también parece sugerir el modelado suavizado del rostro. La menor edad que aparenta respecto al retrato de su esposa parece señalar la utilización de un referente fotográfico muy anterior a la ejecución del cuadro.

DF0201

VICTORIANO PÉREZ VIZCAÍNO¹

1883

Óleo sobre lienzo, 72 x 56,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1883." (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 214, cat. 121 (repr.)

Caballero ribadense, yerno de Ana Lanza Pulpeiro, también retratada por Fierros (DF0117). Por la correspondencia que guardan los descendientes del pintor sabemos que ejerció de apoderado de Antonia Carrera después de la muerte del artista.

El efigiado se representa de busto, enmarcado por un óvalo y ante fondo neutro. Su aspecto es el de un hombre corpulento, de rasgos bien definidos, largas patillas y cabello cano ondulado. Dispone su cuerpo de manera frontal mientras gira la cabeza hacia la izquierda en un gesto dinámico, alzando la vista hacia un punto lejano con una mirada concentrada que transmite una profunda expresividad. Viste chaqueta y chaleco oscuros, camisa blanca y pajarita.

La figura se construye con un dibujo preciso, muy amarrado incluso en zonas de sombra, que recorta los volúmenes sobre el fondo y describe en detalle la orografía del rostro.



Esta base lineal se conjuga con un modelado de sombras matizadas que denuncia el influjo de un referente fotográfico. El afán de Fierros por mostrar una representación realista del modelo se aprecia de manera elocuente en la captación de rasgos singulares como las mejillas sonrosadas o la verruga junto a la ceja izquierda. El colorido, muy sobrio y de escasa variedad –tonos pardos y grises fundamentalmente–, se somete a la línea en todo momento, aunque con ciertas concesiones a una pincelada más suelta en el tratamiento de los cabellos. El resultado es una obra sencilla, que en su sobriedad se ajusta a los cánones del retrato burgués de la época.

¹ Obra inédita

DF0202

RETRATO DE CABALLERO¹

1883

Óleo sobre lienzo, 72 x 56,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1883." (lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 213, cat. 120 (repr.)

Retrato de caballero de identidad desconocida, representado de busto y enmarcado por un óvalo. En una pose estrictamente frontal poco frecuente en la obra de Fierros, se sitúa ante un celaje de nubes grisáceas. Mira al frente inclinando un poco la cabeza hacia delante, con expresión seria que se acentúa con el gesto arqueado de las cejas. Viste chaqueta y chaleco marrones, pajarita negra y camisa blanca, y peina el cabello castaño hacia delante, con mechones cortos sobre la frente.

El artista construye la figura con un sólido dibujo que define todos los elementos aunque, como es habitual, concediendo un tratamiento más pictórico al fondo, resuelto con artificio académico. De forma semejante, el traje se trabaja con grandes planos de color y rápidos brochazos de escasa carga matérica.

¹ Obra inédita

DF0203

UNA HIJA DEL PINTOR. ¿LUISA?

c. 1883

Óleo sobre lienzo, 26 x 20,5 cm.

Málaga, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 12; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 402, cat. 256 (repr.).

Aunque no conocemos con exactitud su identidad, sabemos por tradición familiar de los descendientes del pintor, propietarios del lienzo, que se trata de uno de sus hijos. Creemos que pueda tratarse de Luisa, quinta hija del matrimonio Fierros Carrera nacida en agosto de 1882 y de la que sólo nos ha llegado un



Por su parte, el rostro se modela con un sombreado uniforme que nos lleva a pensar en la utilización de una fotografía como referencia: la falta de naturalidad en su tratamiento, que produce un efecto casi caricaturesco, ha de responder a la ausencia del modelo durante la ejecución del retrato. La misma carencia se aprecia en el torpe manejo de los recursos lumínicos, que apenas logran potenciar la ilusión de volumen o diferenciar calidades táctiles, con lo que el resultado se aleja del naturalismo de otros retratos de Fierros.



retrato identificado con seguridad, el fechado en 1883, tiempo después de que hubiese cumplido un año (DF0197). Bien podría tratarse,

por lo tanto, de un retrato anterior, situado cronológicamente en un momento intermedio entre la obra que acabamos de citar y una pequeña tabla que probablemente recoja el retrato más temprano de la niña, a los seis meses de edad. Los ojos claros y los cabellos rubios, rasgos que comparten la mayoría de sus hermanos, no favorecen su identificación. No obstante, la soltura de pincelada, el predominio de la mancha de color con tonos

de blanco superpuestos, y la diafanidad en la iluminación, son rasgos que nos alejan de los retratos de los primeros hijos de Fierros, nacidos en la segunda mitad de la década de 1870, y nos conducen hacia el estilo que define al artista desde comienzos de la década de 1880. Se conserva un apunte a lápiz muy semejante que ha de ser un dibujo preparatorio para este retrato (DF0565).

DF0204

EDUARDO RÍU CERCÓS¹

1883

Óleo sobre lienzo, 74,5 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1883" (lat. izq.)

Siero (Asturias), Palacio de Meres

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 212, cat. 119 (repr.)

OBSERVACIONES

Estuvo depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (nº inv. 2182) entre febrero de 1991 y julio de 1996.

Eduardo Ríu Cercós fue Ingeniero Jefe de Primera Clase del Cuerpo Nacional de Minas, Jefe del Distrito de Asturias. Casó con María del Carmen Argüelles y Cienfuegos, con quien tuvo ocho hijos. Falleció el 28 de julio de 1883 y fue enterrado en la capilla de Santa Ana del Palacio de Meres que alberga actualmente su retrato.

Se muestra como un hombre de mediana edad, con bigote, perilla y cabellos grises. Viste chaqueta oscura, camisa blanca y corbata de lazo. En posición frontal levemente ladeada, mira directamente al espectador. Su figura se recorta sobre un fondo de celaje en tonos azules y blancos, trabajado con brochazos ligeros y poco empastados que producen un efecto de tempestad muy envolvente que actúa de complemento a la expresión severa del rostro. La libertad pictórica del fondo se aplica en menor grado al rostro, modelado con pequeñas penumbras que acentúan las particularidades de la faz

Pintado el mismo año de la muerte de Ríu



Cercós, posiblemente se trate de un retrato póstumo, aunque la profundidad psicológica del rostro no acusa la frialdad de otros ejemplos realizados sobre un modelo fotográfico.

¹ Obra inédita

DF0205

UNA HIJA DE LOS CONDES DE REVILLAGIGEDO

1883

Óleo sobre lienzo, 45 x 32 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1883." (lat. izq.)

Deva (Gijón, Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 217, cat. 123 (repr.).

Se trata probablemente de una hija de Álvaro Armada y Fernández de Córdoba y María del Carmen Rafaela de los Ríos Enríquez y Miranda de Grado, condes de Revillagigedo, ambos retratados por el artista (DF0185 y DF0186). Aun así, no ha sido posible su identificación. Se muestra de busto corto, en visión estrictamente frontal y ante un fondo neutro de tonalidades verdosas y ocre. Es una niña de unos diez o doce años, de ojos claros y larga cabellera rubia que cae sobre los hombros. Luce un vestido de terciopelo verde con cuello de encaje blanco, acompañado de un medallón dorado a juego con los pendientes. La figura se ilumina con un potente foco que incide de manera directa sobre



el rostro, acentuando el tono blanquecino de la piel y generando efectos de brillo en cuello, cabellos y joyas. La nitidez lumínica, junto con el tratamiento colorista y empastado del fondo, produce un resultado vibrante del que se colige el conocimiento de Fierros de las conquistas del retrato europeo de finales de siglo. La expresión del semblante, a pesar de su mirada perdida y melancólica, demuestra la facilidad del artista para captar la dulzura y la delicadeza del rostro infantil.

DF0206

UN HIJO DE LOS CONDES DE REVILLAGIGEDO

c. 1883

Óleo sobre lienzo, 45 x 32 cm.

Deva (Gijón, Asturias), colección particular

Bibliografía

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 398, cat. 252 (repr.).

Según testimonio de sus descendientes, es posible que el retratado sea un hijo de los condes de Revillagigedo, de nombre Iván, fallecido a los veintiún años. Se representa según el mismo esquema que el retrato de su hermana, probablemente para lucir juntos (DF0205). Viste chaqueta oscura, camisa blanca con cuello almidonado y corbata prendida con pasador dorado. El rostro adolescente, de unos quince años, es alargado



y de facciones finas, tez clara y leve bigote. Los cabellos castaños se peinan con raya a un lado y forman ondulaciones sobre la frente.

El muchacho mira directamente al espectador con expresión afable y casi sonriente.

Junto al retrato de su hermana, es el único caso en que encontramos representados a los hijos de Álvaro Armada y Fernández de Córdoba. Sin embargo, el pintor menciona en sus memorias otro cuadro vinculado a esta familia y realizado durante su etapa ovetense:

“Un grupo de niños, de cuerpo entero, hijos del conde de Revillagigedo”. A falta de datos más concretos, suponemos que se trataría de un retrato colectivo de otros de sus hijos. Lamentablemente no hemos conseguido localizar la obra ni otro tipo de información al respecto.

DF0207

MUJER DE PUEBLO, O LA MODELO DEL PINTOR

1883

Óleo sobre lienzo, 49,5 x 40 cm.

Firmado y fechado: “D^o. Fierros / 1883.” (áng. inf. der.)

Valladolid, colección particular

EXPOSICIONES

Soto de Luiña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala III, nº 13 (cit. como *Cabeza de señora de perfil*); Villa Pastur, 1973 a, p. 134 (repr.); *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 5 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 218-219, cat. 124 (repr.).

La obra ha llegado hasta nosotros con este doble título, único dato que aporta información sobre la identidad de la retratada. Aunque no se localice en el catálogo de la exposición-venta de 1894, sabemos que se encontraba en el taller del pintor a su muerte, al haber pasado directamente a sus descendientes.

Es obra de factura suelta en la que Fierros aprovecha la inmediatez del tema para romper con la rigidez compositiva habitual en otros retratos de encargo. La efigiada, una mujer joven de rostro delicado, sitúa su busto de perfil y la-dea levemente la cabeza para mirar con expresión risueña hacia un punto fuera del cuadro. Se recorta sobre un fondo indeterminado que el artista define tan sólo con una mancha par-duzca en el lado izquierdo, quedando el resto con la base blanca del lienzo. Con esta economía de medios, frecuente en retratos de su última etapa, el artista sigue componiendo a base de contrastes lumínicos y cromáticos entre figura y fondo: a la zona del rostro, iluminada, le corresponde el fondo oscuro, mientras los



cabellos se superponen al fondo blanquecino. El tratamiento abocetado del fondo se lleva también a la vestimenta: una blusa marrón y un gran pañuelo rojo de gran viveza cromática anudado al cuello, apenas definidos con gruesas líneas de contorno y campos de color plano sin graduar. Esta soltura de pincelada contrasta con el cuidado dibujo del rostro, donde el interés sigue recayendo en la descripción minuciosa de los detalles y en la captación de una expresividad natural.

DF0208

MARCELINO MORENO TORRES

1884

Óleo sobre lienzo, 74 x 57 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1884." (lat. der.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1951

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 57 (repr.) 60; *Exposición homenaje...*, 1951, s.p., nº 5; Villa Pastur, 1973 a, p. 94; Villa Pastur, 1994, p. 66; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 16, 220-221, cat. 125 (repr.).

Nacido en la localidad riojana de Ortigosa de Cameros, Marcelino Moreno Torres (1817-1901) es ejemplo de la oleada de empresarios de origen camerano, vasco o catalán que llega a Galicia a comienzos de siglo. Establecido en Ribadeo, casa allí con Juana Ulloa (DF0176), retratada, igual que sus hijos Pedro María (DF0177) y Juan (DF0178), tres años antes de que el artista firmase este lienzo. Quizá el ser ejecutados en momentos distintos marque las diferencias entre los retratos de ambos es-

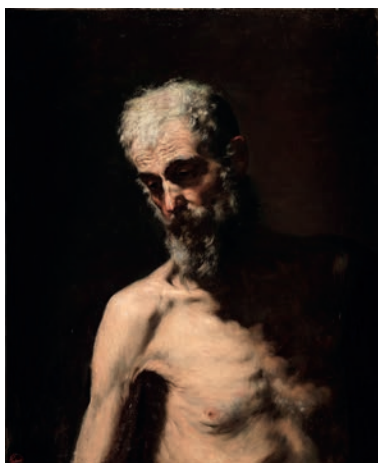


posos, que aun siguiendo el habitual esquema de busto presentan distinta resolución plástica que impide entenderlos de manera unitaria.

Enmarcada por un óvalo, la figura se muestra en una posición de tres cuartos de perfil poco frecuente en la producción de Fierros, que abandona aquí la acostumbrada visión frontal. Sobre el tradicional esquema de busto ante fondo neutro, que sigue modelando sobre criterios de claroscuro, el pintor aumenta el valor compositivo de la mancha cromática, que esta vez se lleva de manera evidente al rostro: sin renunciar a cierta base lineal en el contorno de la figura, emplea una factura matérica, de trazos densos y enérgicos, muy alejada del tratamiento compacto de retratos anteriores. La paleta cromática, que gira en torno a los habituales tonos tierra, se abre a colores rojizos y azules que en pequeñas dosis refuerzan la descripción de una tez de edad avanzada, del mismo modo que el trazo del pincel sobre el pigmento empastado acentúa las facciones del rostro. El foco de luz muy selectivo, de efecto casi tenebrista, subraya la expresividad de uno de los retratos más sorprendentes de la última etapa del artista, constatando la vigencia de soluciones barrocas a la hora de enfrentar una cuestión de estilo. No en vano, Fierros ensaya este tratamiento en tres cabezas de estudio (DF0411-DF0413) en las que deja patente la idoneidad de una factura más pictórica a la hora de captar con voluntad expresiva la singularidad de un rostro anciano: la pincelada



Mariano Fortuny: *Viejo desnudo al sol*, c. 1871. Óleo sobre lienzo, 76 x 60 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02612)



Mariano Fortuny: *San Andrés* (copia de Ribera), c. 1867. Óleo sobre lienzo, 80,5 x 60,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P08178)



José de Ribera: *San Andrés*, c. 1631. Óleo sobre lienzo, 123 x 95 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01078).

matérica en las facciones arrugadas, el pigmento más diluido en la barba o el audaz cromatismo que aporta variedad a la paleta tradicional. En este tratamiento subyace el evidente influjo de los *Viejos desnudos al sol* de Mariano Fortuny¹, artista al que Fierros conocía, y cuyo enorme éxito alcanzó a muchos otros pintores que lo tomaron como referente². La influencia de estas obras se hace patente en la ejecución de pinceladas rápidas y matéricas, y en el empleo de un colorido vivo con pequeños toques de azules, violáceos y rojos combinados con los tonos pardos predominantes para definir las facciones, que Fierros asume como recurso audaz, pero también en la justificación de este tratamiento como consecuencia de un estudio de la luz. Igual que Fortuny, somete al modelo a un potente foco que explicaría esas variaciones cromáticas; pero, a diferencia de aquel, que analiza los efectos de la luz natural exponiendo la figura al aire libre, Fierros emplea una luz de interior, con lo que se aleja del naturalismo de Fortuny. No obstante, la iluminación selectiva de gusto tenebrista que vemos en este caso recuerda, más que a los *Viejos desnudos al sol*, a su precedente más directo

¹ Mariano Fortuny: *Viejo desnudo al sol*, c. 1871. Óleo sobre lienzo, 76 x 60 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02612); Mariano Fortuny: *Viejo desnudo al sol*, 1870 o 1871. Óleo sobre lienzo, 61,8 x 50 cm. Nueva York, The Hispanic Society of America, A.258; Mariano Fortuny: *Viejo desnudo al sol*, 1871. Óleo sobre lienzo, 47 x 39 cm. A Coruña, colección Fundación María José Jove.

² Cfr. Barón, 2017.

en la producción del pintor catalán: su copia del *San Andrés* de Ribera³, donde la pincelada ligera y empastada, que ya da cabida a tonos azulados, se combina con un fuerte claroscuro. El retrato de Marcelino Moreno sería una solución intermedia entre ambas propuestas de Fortuny, tomando la iluminación selectiva de una y la factura deshecha y matérica de la otra, aunque sin llegar al mismo grado de abstracción. En este uso de una iluminación dirigida Fierros aprovecha con astucia el singular aspecto del efigiado, con una larga y espesa barba blanca que en términos compositivos actúa como elemento de captación lumínica, destacando junto al rostro sobre el traje y el fondo oscuro. La propia barba destaca además como rasgo caracterizador del personaje, en cuyo rostro Fierros acierta a captar una fuerte expresividad concentrada en una mirada enérgica y vital, subrayada por el tratamiento formal.

La obra guarda estrechas semejanzas con otro retrato de anciano, reproducido por Basa como parte de la colección Moreno bajo el título *El abuelo* (DF0934). Asimismo, los propietarios del cuadro mencionan la existencia de una réplica dedicada, actualmente en paradero desconocido.

³ Mariano Fortuny: *San Andrés* (copia de Ribera), c. 1867. Óleo sobre lienzo, 80,5 x 60,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P08178). Cfr. Barón, 2017, p. 170-171.

DF0209

CAYETANO SUÁREZ MARTÍNEZ

1884

Óleo sobre lienzo, 72 x 57 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1884" (lat. der.)

Ballota (Cudillero, Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 222-223, cat. 126 (repr.).

Cayetano Suárez, primo de Fierros, nace en Ballota en 1825. Inicia la carrera eclesiástica de forma tardía, ordenándose diácono en 1868 con 43 años. Ecónomo de la parroquia de Ballota desde 1875, se traslada a Oviedo en 1879, el mismo año en que lo hacen el pintor y su mujer. Tres años después de su llegada es nombrado canónigo de la catedral. Fallece en su pueblo natal en 1908, a los 83 años.

Fierros, que anteriormente le había regalado su autorretrato de Ballota (DF0066), lo retrata siendo ya canónigo de la catedral de Oviedo. En un lienzo cuadrangular que inscribe un óvalo, se nos muestra al modelo de busto, en posición frontal ante fondo neutro y mirando al espectador. Su aspecto es el de un hombre maduro, de rostro ovalado, labios finos y pequeños ojos claros que concentran la expresividad fría del semblante. La avanzada calvicie, con escasos mechones de pelo negro en las sienes, subraya la edad de un rostro marcado ya



por pequeñas arrugas. Luce vestimenta eclesiástica, con alzacuellos y capa negra sobre la sotana.

Técnicamente, la obra ejemplifica el camino de la simplificación que toma el estilo de Fierros durante sus últimos años. La factura se vuelve rápida, especialmente en los ropajes, contruidos con grandes pinceladas que definen la gran superficie negra que domina la mitad inferior del lienzo. El modelado del rostro suaviza los contrastes de claroscuro, introduciendo pequeñas penumbras que tienden a la unificación del tono. No obstante, el cuadro está lejos de la calidad de sus mejores obras, sin alcanzar el mismo grado de naturalismo de otros retratos.

DF0210

RAMÓN MASEDA

1884

Óleo sobre lienzo, 71 x 54 cm

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1884" (lat. der.).

Nois (Foz, Lugo), colección particular.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BEBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 20; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 224, cat. 127 (repr.).

Originario de la localidad lucense de Nois, Ramón Maseda pasó la mayor parte de su vida en Cuba. Allí fue ejerció como párroco en la ciu-



dad de Matanzas, donde falleció. El cuadro fue un encargo de su sobrino Basilio Rodríguez Villarnea y Maseda, al que Fierros retrataría un año más tarde (DF0218).

Se representa de busto, ante fondo neutro y enmarcado por un óvalo. Su postura es casi frontal, mirando al espectador con expresión severa. De cabellos y ojos oscuros, presenta tez morena y facciones marcadas. Viste traje eclesiástico con alzacuellos, sotana negra con botonadura sobre el pecho, y capa del mismo color cubriendo los hombros.

Tratándose de un encargo realizado sin la presencia del efigiado, el pintor hubo de tomar

como referencia una fotografía, como parece corroborar el modelado suavizado del rostro, que rebaja los contrastes e imita el sombreado fotográfico. Se trata de una obra de gran sobriedad, definida por la reducidísima paleta cromática de tonos pardos y negros. La firmeza del dibujo subraya el contorno de la figura, que destaca sobre el fondo por efecto de una iluminación un tanto artificiosa que, a pesar de sus intentos por generar un tránsito gradual entre zonas de luz y zonas de sombra, no consigue transmitir la sensación de verosimilitud de otros retratos.

DF0211

HILARIO CÁNDANO FIERROS¹

1884

Óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1884." (lat. der.)

Cadavedo (Valdés, Asturias), colección María Regla Rico

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 225, cat. 128 (repr.)

Pariente del pintor, Hilario Cándano Fierros se representa siguiendo el esquema habitual de retrato de busto ante fondo neutro, con la figura en posición frontal mirando directamente al espectador. Es un hombre joven, de cabello castaño con ligeras entradas y mechones ondulados sobre la frente. La barba, muy tupida, tiene un color más rojizo y le imprime al rostro un carácter más severo. Viste chaqueta oscura de doble botonadura, camisa blanca y corbata de lazo.

La figura se construye con una base lineal bien definida en todas sus partes. No obstante, se aprecia una mayor soltura de pincelada, propia de los últimos años de Fierros, que nos habla de un artista menos preocupado por un detallismo tan preciso, encauzado ha-



cia un tipo de ejecución más rápida. Esto se aprecia de forma notable en el tratamiento de las grandes superficies de tonalidad unitaria como la chaqueta, definida a base de grandes brochazos de un color cada vez menos matérico. Algo similar ocurre en el fondo neutro, aunque introduciendo variedades lumínicas y cromáticas sobre tonos pardos y verdosos que generan una sensación envolvente y ayudan a potenciar el efecto de atmósfera y de magia del ambiente.

¹ Obra inédita

DF0212

RETRATO DE CABALLERO¹

1884

Óleo sobre lienzo, 105 x 84 cm. (con marco)

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1884" (lat. izq.)

Oviedo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 226, cat. 129 (repr.)

Retrato de caballero en formato de busto ante fondo neutro, en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. Ligeramente ladeado hacia la izquierda, vuelve la cabeza hacia el frente mirando al espectador. Es un hombre de mediana edad, corpulento, de marcada calvicie y mechones entrecanos en las sienes. Viste chaqueta negra, camisa blanca y pajarita. El bigote de guías afiladas y la larga perilla le

¹ Obra inédita



confieren un aspecto de cuidada elegancia propio del arquetipo de dandi que encontramos en otros retratos de Fierros.

DF0213

RETRATO DE CABALLERO

1884

Óleo sobre lienzo, 74 x 57 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1884." (lat. der.)

Pozuelo de Alarcón (Madrid), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 227, cat. 130 (repr.)

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 25-1-2006 junto con *Retrato de dama*, con precio de salida de 6000 € para la totalidad del lote. No vendido.

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 3-10-2006 junto con *Retrato de dama*, con precio de salida de 4000 € para la totalidad del lote. No vendido.

Retrato de caballero en óvalo, representada la figura de busto, ante fondo neutro, terciada hacia la izquierda, y con la mirada fija en un punto lejano. Es un hombre joven, de cabellos cortos color castaño, con barba y bigote. Viste chaqueta negra con doble botonadura, camisa blanca y corbata de lazo bajo el cuello.

Siguiendo el habitual esquema de retrato burgués, Fierros modifica ligeramente el punto de vista desde el que aborda la figura, situándolo un poco más bajo, a la altura del pecho, con lo



que el modelo se muestra en una postura más erguida que dignifica su presencia. Técnicamente muestra las características propias de la última etapa del artista, con una pincelada suelta, un modelado que rebaja el contraste lumínico y unifica el tono, y una iluminación naturalista que difumina el rigor del dibujo e introduce en el cuadro el efecto de atmósfera. La obra hace pareja con un retrato de dama, actualmente en paradero desconocido.

DF0214

AUTORRETRATO ANTE EL CABALLETE

1884

Óleo sobre lienzo, 111 x 83 cm.

Firmado y fechado: “Dº. Fierros / 1884” (áng. inf. der.)

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 1997; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1972 b, p. 68 (repr. detalle); *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala II, nº 29; Villa Pastur, 1973 a, p. 99, 140 (repr.); Villa Pastur, 1973 b, p. 47 (repr. detalle); Villa Pastur, 1994, p. 67; Martín Velázquez – Saavedra Rey, 1997 (repr. cubierta), p. 87 (repr.), 89 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 365 (repr.), 366; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 87 (repr.); López Vázquez, 2003 a, p. 287 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1582, 1588; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 228-229, cat. 131 (repr.).

Pintado durante su etapa ovetense, cuando el artista contaba 57 años, es uno de sus autorretratos más notables, con peculiaridades que lo diferencian ampliamente de los restantes. Es también el de mayor empeño, al querer representar en él no sólo su imagen física sino sobre todo su condición de artista.

Se muestra en el interior de su taller, de pie, y en un formato de dos tercios, ligeramente ladoado hacia la derecha, donde asoma en primer término un lienzo de grandes dimensiones visto por el reverso. Se cubre con bata de pintor que luce abierta dejando ver un impecable atuendo compuesto de traje oscuro, camisa y corbata roja con alfiler de brillante. Los cabellos grisáceos se peinan hacia atrás dejando la frente despejada, mientras la característica barba partida al medio que ya veíamos en su anterior autorretrato (DF0157) ha tomado un aspecto entrecano que evidencia el paso del tiempo. Porta en su mano izquierda los instrumentos identificativos de su oficio –paleta y pinceles– mientras apoya la derecha, con el índice extendido, sobre una pequeña mesa cubierta con tapete verde. Este gesto, que el artista emplea con anterioridad en el retrato de Fernando Valdés Salas (DF0918), resulta aquí un recurso retórico desprovisto del significado que tendría al señalar algún objeto



sobre la mesa. Su utilización ha de entenderse como referencia del artista a un cliché asociado en la tradición pictórica a retratos de aparato que buscan ensalzar la dignidad del efigiado a través de la pose.

No en vano, esa es la intención que el artista persigue al recurrir a la tipología de autorretrato actuante¹ que lo presenta en mitad de su trabajo, en el interior de su estudio y ante el caballete, interrumpiendo su labor para dirigir la mirada al espectador. Recurre así, de manera circunstancial, a una tipología de distinta a la del autorretrato confidente que emplea en otros ejemplos como fórmula para reafirmar el prestigio de su profesión. De hecho, la realización de este cuadro se vincula con el encargo de un autorretrato que Fierros recibe de la Universidad de Oviedo para su galería de asturianos ilustres, encargo al que alude en sus memorias después de citar otros cuadros pintados para esa institución: “Y, finalmente, el del autor de todos éstos, que contra mi voluntad me lo hicieron poner, pidiéndome-lo con insistencia por espacio de dos o tres años”². El destino del encargo lleva a Fierros a emplear en esa ocasión una tipología próxima a la del autorretrato actuante, con la paleta de pintor en una mano, aunque prescindiendo del caballete y de la bata, y ambientado en un interior de mayor dignidad. El cuadro

¹ Gállego, 1978.

² Apuntes autobiográficos, Anexo 31.

que aquí comentamos, datado en la misma fecha, hubo de realizarlo como consecuencia de aquel encargo, aun estando destinado a la intimidad de su estudio o de su hogar.

A pesar de la falta de naturalismo en la representación del cuerpo, que adopta una pose hierática y forzada más propia de retratos de aparato que de un ejemplo donde el artista se ve sorprendido en su trabajo, Monterroso³ observa una interesante novedad en la franqueza con que Fierros se muestra, en traje de faena y acompañado de paleta y pinceles durante el ejercicio de su oficio, que puede entenderse como un cambio respecto a la representación de la imagen del artista durante el Romanticismo. No obstante, en esta representación sigue vigente un importante grado de idealización que bebe aún del pensamiento romántico y que en el fondo busca su referente en

³Monterroso, 1998, p. 37.

DF0215

ANTONIA, HIJA DEL PINTOR

1884

Óleo sobre lienzo, 34 x 24 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1884" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., n^o 34; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., n^o 9; Villa Pastur, 1973 a, p. 143 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 230, cat. 132 (repr.).

Antonia Fierros Carrera, llamada familiarmente Tota, fue la quinta hija del pintor, y la segunda que llegaría a alcanzar la edad adulta. Nacida en Oviedo en junio de 1884, pasó la mayor parte de su vida en Ribadeo, donde casó con el registrador Antonio Gamallo García y donde nacieron sus cuatro hijos: Escolástica, Antonio, Dionisio y María. Falleció en Gijón en 1964.

El retrato, firmado en 1884, hubo de realizarse a finales de ese año, siguiendo el pintor su costumbre de retratar el primer retrato de sus

el autorretrato velazqueño de *Las meninas* como máximo exponente del "artista-caballero" armado ante el lienzo. En este sentido, sirve como refuerzo el empleo de una iluminación tenebrista de evidente inspiración barroca, aunque su uso en los años finales del siglo XIX resulte un recurso casi arcaizante. Al mismo tiempo, observamos interesantes novedades que definen el estilo ecléctico de Fierros en cuanto a su empleo de referencias diversas y que se encuadran perfectamente en el afán de renovación que define su última etapa. Resulta interesante así el avance hacia un tratamiento más pictórico del retrato, que se aprecia de manera evidente en la forma de trabajar la bata, entendida como un gran campo cromático que se define a base de brochazos matéricos que generan un modelado casi geométrico.



hijos a los seis meses. El formato reducido, como es habitual, muestra a la pequeña encuadrada a la altura del busto, ligeramente terciada hacia la izquierda y ante un fondo neutro. Fierros centra su atención en la descripción del rostro, de factura más amarrada que el resto del cuadro, y modelado con pequeñas variaciones tonales que apenas genera contrastes de claroscuro. El resto de la composición se aborda de un modo mucho más abocetado y esquemático, con pinceladas rá-

pidas que apenas definen las formas o se someten a la línea de contorno. Obsérvese, en este sentido, el tratamiento de la vestimenta como una gran superficie construida a base de manchas cromáticas, o de los cabellos que se

confunden con la oscuridad del fondo. La paleta cromática, a pesar de ser muy reducida, juega con la vivacidad de los tonos carmín, que combina con el blanco del babero como recurso volumétrico y de captación lumínica.

DF0216

VICTORIANO ARGÜELLES COUDER

1884

Óleo sobre lienzo, 111 x 87,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1884" (áng. inf. izq.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (Nº. inv. 538)

PROCEDENCIA

Oviedo, Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias; Oviedo, Diputación Provincial; Oviedo, Palacio del Conde de Toreno; ingresó en diciembre de 1981.

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1986, p. 15 (cit. erróneamente como *Retrato de Pedro José Pidal, I Marqués de Casa-Pidal*); Barrón, 2007 a, p. 35 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 231, cat. 133 (repr.).

Victoriano Argüelles (Oviedo, 1806-1884) fue un destacado comerciante y terrateniente, y uno de los principales representantes del progresismo político asturiano junto a los Álvarez-Buylla y los González Alegre. Fue Diputado Provincial por Grandas de Salime de 1841 a 1843 y de 1854 a 1856. En 1868 fue presidente de la Junta Revolucionaria Provincial. Diputado a Cortes por Oviedo en diversas ocasiones, Senador en 1872 y alcalde de Oviedo en 1847, 1855-66 y 1869, fue también miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias desde 1837, ejerciendo su presidencia durante sus últimos años de vida.

El retrato fue un encargo de esa institución, solicitado tras la muerte de Argüelles. La ausencia del modelo durante su ejecución explica la rigidez de una pose que el artista no acertó a disimular sobre el referente fotográfico que hubo de emplear. Vestido con gabán sobre el traje negro, lleva su mano derecha al pecho mientras apoya la izquierda sobre una mesa con tapete rojo apenas insinuada en la



esquina inferior derecha. La composición se cierra con una pared de tonos verdosos y pardos, definida con rápidos brochazos, que se ilumina con un foco secundario tras el modelo, recurso de herencia velazqueña que Fierros emplea para destacar los volúmenes. El rostro, que denuncia una edad avanzada, concentra una fuerte expresividad en la mirada intensa, dirigida al espectador

DF0217

MACRINO ABELLO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 30 x 22 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala II, nº 6; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 16, 425, cat. 270 (repr.).

Retrato de niño en lienzo de pequeño tamaño. Se muestra en un busto muy corto, en posición frontal y ante un fondo de tonalidades azules y blancas que con grandes brochazos simulan un celaje claro. De unos dos o tres años, el pequeño presenta un rostro redondeado con tez clara y carnaciones rosáceas en las mejillas, ojos marrones y cabello castaño muy corto alborotado sobre la frente. Viste chaqueta azul marino sobre una blusa roja con cuello de encaje blanco, un atuendo sen-



cillo que el pintor esboza con grandes campos de colores vivos apenas graduados, y que nos conduce a un modo de hacer propio de su última etapa. De nuevo su interés recae casi de manera exclusiva en el rostro, donde el correcto tratamiento de las formas se conjuga con la perfecta captación de la expresión de inocencia en la mirada infantil.

DF0218

BASILIO RODRÍGUEZ VILLARMEA Y MASEDA

1885

Óleo sobre lienzo, 70,5 x 54 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1885" (lat. der.).

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 18; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 232, cat. 134 (repr.).

Originario de la localidad lucense de Nois al igual que su tío Ramón Maseda -retratado por Fierros un año antes (DF0210)-, Basilio Rodríguez Villarmea se afincó en Ribadeo junto a su esposa Ascensión Pillado Pedrosa, que también posaría para el artista en esas fechas (DF0219). Emigrado a Cuba tras ser reclamado por su tío, su retrato fue un encargo de su mujer desde Ribadeo. Sin contar con la presencia del modelo,



el pintor hubo de emplear una fotografía como referencia.

La figura se muestra en un lienzo cuadrangular que inscribe un óvalo, representada de busto ante un fondo indefinido de tonalidades pardas que se aclaran gradualmente por efecto de la luz

proyectada en el lado derecho hasta alcanzar un color verdoso. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad, de ojos claros, cabellos oscuros peinados con raya al medio, y bigote y perilla espesos, de color más claro que el cabello, que le confieren un marcado carácter. Viste elegantemente traje de chaqueta oscuro con pajarita y camisa blanca con las solapas levantadas.

La luz se derrama desde el ángulo superior izquierdo iluminando con fuerza el rostro que se aclara con tonalidades blanquecinas y rosáceas. La tendencia de Fierros a rebajar los contrastes de claroscuro en el modelado se muestra aquí

de manera evidente, con un reparto homogéneo de las variaciones lumínicas que se combina con un tratamiento más pictórico de los volúmenes. La libertad cromática y de pincelada se aprecia en el tratamiento de bigote y perilla por medio de trazos briosos de entonación variable que ya no se someten a una línea de contorno sino que se difuminan aumentando la sensación de volumen. Este estilo suelto contribuye a mitigar el semblante inexpresivo del modelo que mira a un punto lejano con gesto distante, potenciando con el tratamiento pictórico cierta sensación de vivacidad.

DF0219

ASCENSIÓN PILLADO PEDROSA

c. 1880-1894

Óleo sobre lienzo, 61 x 54 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, n^o 19; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 404-405, cat. 258 (repr.).

Retrato de dama en formato oval, dispuesta la figura de busto, ligeramente terciada hacia la izquierda, con el rostro mirando al frente, y sobre fondo neutro. La obra hubo de ser realizada en fechas próximas al retrato de su esposo Basilio Rodríguez Villarnea y Maseda (DF0218), tal y como se desprende de su análisis técnico, y también del atuendo de la dama, que nos sitúa en la moda propia de la década de 1880: un vestido de raso negro y ricos bordados, con talle ajustado, mangas farol y cuello chimenea adornado con broche. La riqueza del traje se complementa con un tocado que recoge la cabellera en un moño alto, dejando al descubierto las orejas con pequeños pendientes. Su apariencia es la de una mujer joven, de rasgos suaves y mirada afable. La suavidad de las facciones, que se trabajan con exquisita delicadeza empleando un modelado que tiende a unificar el tono y a evitar fuertes contrastes lumínicos, denun-



cia el conocimiento de Fierros de la tendencia del retrato español durante las últimas décadas del XIX. El tratamiento consciente de la luz, con un uso gradual de las zonas de sombra para subrayar la singularidad del rostro con intención naturalista, se combina con una atmósfera espesa que dulcifica el rigor de la línea y envuelve la figura en un ambiente denso. A este efecto contribuye el fondo, trabajado con una técnica suave y esponjosa que da cabida a variaciones cromáticas y lumínicas. La paleta, muy sobria en torno a tonos pardos como es propio de la tradición de la escuela española, se gradúa con notable maestría, reforzando la sensación de realismo en un retrato de incuestionable distinción a la altura de las mejores obras del artista.

DF0220

MANUEL FIERROS Y SU ESPOSA FELICIANA SUÁREZ¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 37,5 x 60 cm.

Firmado cada óvalo: "Fierros" (lat. der.)

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 406, cat. 259 (repr.)



Único hermano varón del pintor, Manuel Fierros es también el único del que nos han llegado noticias en su vida adulta, a diferencia de sus hermanas Basilia, Rufina, Petra y Carmen. Como primogénito varón heredó el mayorazgo de Ballota, donde pasaría toda su vida, sobreviviendo a su hermano². Es también el único al que el artista retrata -también lo hará con sus hijos Elisa (DF0221), María (DF0222) y Eugenio (DF0243), su nuera Justa (DF0272) y su nieta Eugenia (DF0273)-, junto a su esposa Feliciano Suárez. Escoge para ello un formato de retrato doble, semejante al que había empleado en el caso de sus padres (DF0075): un lienzo apaisado que inscribe sendos óvalos con el busto de cada modelo, quedando las enjutas en preparación. Ambos se sitúan ante un fondo de luz variable y tonalidad azulada sobre el que se proyecta su sombra, ligeramente terciados hacia el centro del lienzo, buscando establecer una relación visual que interrumpe la composición inde-

pendiente de las imágenes. Los dos semejan cierta edad, habiendo cumplido con seguridad los sesenta años en el momento de posar para el artista.

Feliciano, a la izquierda, viste blusa oscura con cuello de encaje blanco sobre el que asoma un sencillo colgante con crucifijo dorado. Los cabellos grisáceos se recogen con raya al medio, dejando al descubierto un rostro de facciones marcadas y tez arrugada que denuncia el paso de la edad. Las orejas, también al descubierto, lucen largos pendientes dorados. Por su parte, Manuel peina cabellos canos y largas patillas hasta la mandíbula que enmarcan un rostro alargado de mirada concentrada. Se adivina un atuendo formado por chaqueta y corbata negras y camisa blanca.

La cercanía de Fierros con los modelos le facilita una mayor aproximación a una correcta captación de la singularidad de su fisonomía y de la expresividad propia de cada rostro, consiguiendo un resultado de aceptable realismo. La factura suelta y colorista de la pincelada ha de situarnos en un momento avanzado de su carrera.

¹ Obra inédita

² "Ayer sábado 21 se celebró muy solemnemente en honra de nuestro tan recordable y tan sentido Fierros, formando el duelo tu cuñado Manuel, Eugenio y Pepito." Carta de Cayetano Suárez a Antonia Carrera, Ballota, 22-7-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

DF0221

ELISA FIERROS SUÁREZ, SOBRINA DEL PINTOR¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm.

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 407, cat. 260 (repr.)

Hija de Manuel Fierros, hermano del pintor, se muestra de busto corto, ante fondo neutro, en un lienzo ovalado. Sitúa su cuerpo terciado hacia la izquierda mientras vuelve la cabeza hacia el espectador. Es una mujer joven, de facciones redondeadas, tez clara y carnaciones rosadas en las mejillas y el mentón. Los cabellos castaños recogidos y peinados con raya al medio acentúan la forma ovalada de un rostro que Fierros trata desde una óptica naturalista al describir de manera minuciosa los detalles propios de su fisonomía, como la mirada rehundida, aunque con una expresión dulcificada que responde a clichés del

¹ Obra inédita

DF0222

MARÍA FIERROS SUÁREZ, SOBRINA DEL PINTOR¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 43 x 35 cm.

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 408, cat. 261 (repr.)

Es un retrato casi idéntico al de su hermana, con mismo formato y dimensiones. La figura, que en este caso se vuelve hacia la derecha, luce idéntico peinado y facciones muy similares, aunque con una expresión un poco más seria y distante. La blusa cambia el color salmón de la anterior por un tono parduzco que se confunde con el fondo, y recibe un tratamiento aún más abocetado que subraya el carácter familiar de la obra. Es probable que tanto este retrato como el de su hermana Elisa sean los que, en el catálogo de la exposición de A Coruña de 1973, se identifican con Petra y Carmen Fierros, hermanas del pintor². Propiedad de la misma familia, no hemos

¹ Obra inédita

² Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala II, nº 9 y 11.



retrato de la época. Viste una sencilla blusa color salmón con cuello blanco, trabajada de manera abocetada con una pincelada muy poco empastada en la que se puede apreciar, del mismo modo que en el fondo, la imprimación de base e incluso la trama de la tela.



hallado obra alguna que responda a tal identificación, por lo que hemos de tomar como ciertos los datos que aportan sus actuales propietarios. Además, el aspecto joven de ambas retratadas dificulta esta atribución, al tratarse sin duda de obras pertenecientes a una etapa avanzada en la producción del pintor.

DF0223

GODOFREDO ÁLVAREZ-CASCOS GONZÁLEZ

1885

Óleo sobre lienzo, 67 x 53,5 cm.

Firmado, fechado y dedicado: "A mi amº Cascos / Dº. Fierros / 1885" (lat. der.)

Valdés (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 94; Villa Pastur, 1994, p. 65; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Lueca...*, 1994-1995, s.p., nº 32; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 234-235, cat. 135 (repr.).

Hijo de José Álvarez-Cascos y Canel y Úrsula González Santamarina, Godofredo es quizá uno de los más ilustres personajes de la familia Álvarez Cascos, ligada a la villa de Lueca durante generaciones y de la que Fierros retrató a varios miembros. Nacido en 1843, estudia las carreras de Ingeniería de Caminos y Derecho. La mayor parte de su actividad profesional la dedica a la mejora de las obras públicas de Asturias y Lugo, provincias donde estudio destinado ocupando diversos cargos. Bajo su dirección se realizaron infraestructuras destacadas como las carreteras de Vegadeo a Fonsagrada y de Lugo a Ribadeo, el proyecto del dique de las Carrayas en la ría de Ribadeo o el estudio para el aprovechamiento de la Concha de Artedo como puerto destacado. Asimismo, el proyecto de la línea de ferrocarril Ferrol-Gijón fue tema al que dedicó su atención. En Lueca proyectó diversas obras entre las que destacan el Hospital Asilo, el dique de la Llera, las Escuelas graduadas y el Parque travesía. Utilizó las técnicas más avanzadas en la consecución de sus obras, siendo suya la idea de adoptar el plano fotográfico para estudios y trabajos



catastrales. Como escritor se dedicó a temas relacionados con su profesión, escribiendo las siguientes obras: *División judicial de la provincia de Oviedo en quince partidos judiciales*, Lueca, 1892; *División provincial de la provincia de Lugo*, s. l., s. a.; *Ferrocarril de Ferrol a Gijón*, Lueca, 1905. Falleció en Lueca el 12 de noviembre de 1926.

Fierros lo retrata de busto, ante un fondo neutro matizado desde los tonos verdes hasta el negro. Viste traje negro, con camisa blanca y corbata de lazo, y gabán marrón. A sus 42 años, presenta una marcada calvicie y luce espesa barba oscura que le confiere un aspecto adusto. Sin embargo, el pintor demuestra su amistad hacia el retratado en la expresión afable de la mirada, y sobre todo en un tratamiento menos académico: la apertura de la paleta cromática, la pincelada rápida -obsérvese sobre todo en grandes superficies de color como el gabán- o la sensación de atmósfera difusa son cuestiones que el artista trata de potenciar en este momento y que definen la evolución de su estilo en su última etapa.

DF0224

PURA, HIJA DEL PINTOR

1885

Óleo sobre lienzo, 78 x 46 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1885." (áng. inf. izq.)

Valladolid, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 16; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 236, cat. 136 (repr.).

De nuevo Fierros retrata a su hija mayor en traje de carnaval, igual que había hecho cuatro años atrás (DF0181). En este caso simplifica la composición, mostrando la figura de pie y de más de medio cuerpo, ante un fondo indefinido de tonalidades pardas y ocre. Cruza las manos ante la cintura y mira al frente. El atuendo es un vestido de dos piezas en color turquesa, con falda plisada y camisa ornamentada con motivos de tonos amarillos y rojizos. Sobre esta, una chaqueta negra abierta, con gran botonadura dorada y cierto vuelo en la parte posterior. Los brazos se cubren con largos guantes color ocre, adornados con sendas pulseras doradas. El talle se ciñe con un cinturón de seda blanca, a jue-



go con el enorme lazo que oculta el cuello y la parte superior del pecho, prendido en el centro con un broche de brillantes. La cabeza va tocada con un bicornio negro adornado con borlas y plumas en los extremos y en la parte superior, y un poco ladeado en su colocación dejando ver los cabellos rubios alborotados sobre la frente y los hombros.

El carácter familiar e intrascendente del retrato, y el decorativismo del atuendo permiten a Fierros dar rienda suelta a una técnica pictórica y colorista, de factura rápida y efecto abocetado.

DF0225

RETRATO DE CABALLERO¹

1885

Óleo sobre lienzo, 72,5 x 56 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1885" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 237, cat. 137 (repr.)

Retrato de caballero de busto, en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. Se dispone ante fondo neutro, con el cuerpo de frente y la cabeza levemente girada hacia la izquierda. Es un hombre de mediana edad, de tez clara y ojos azules. El cabello entrecano se peina corto con raya al medio. Luce bigote y estrecha perilla. Viste camisa blanca con el



cuello hacia arriba, pajarita y chaqueta oscura abrochada sólo en la parte superior, dejando abiertos los botones inferiores, por donde se adivina parte del chaleco y la leontina.

¹ Obra inédita

DF0226

DIONISIO MENÉNDEZ DE LUARCA Y ARGÜELLES QUIÑONES

1885

Óleo sobre lienzo, 75 x 58,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1885" (lat. izq., rasgado sobre la pintura)

Oviedo, colección particular

PROCEDENCIA

Juan Quirós, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala II, nº 18; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 238-239, cat. 138 (repr.).

Dionisio Menéndez de Luarda nace en 1826 en la localidad de Valsera, perteneciente al concejo asturiano de Las Regueras. Hijo de Bartolomé Menéndez de Luarda y del Riego, la acomodada posición de su familia le permite estudiar Leyes en la Universidad de Oviedo. Fue defensor en Asturias de la causa carlista, llegando a exiliarse en Francia durante la última guerra. Antes había sido diputado a Cortes en tres legislaturas desde 1859 hasta 1963. Destacó en su faceta de escritor, siendo autor de los folletos titulados *Cartas de un español rancio a un personaje del gran mundo* y *Cartas a un mestizo*, así como de la *Biografía del Excmo. e Ilmo. señor D. Rafael Tomás Menéndez de Luarda y Queipo de Llano, tercer obispo de Santander* (Oviedo, 1897). Su ideología reaccionaria le lleva a fundar en 1886 el diario ultraconservador *La Cruz de la Victoria* -al que Clarín se refiere en *La Regenta* con el nombre de *El Lábaro*-, en el que colabora asiduamente firmando con los seudónimos *Pedro Sarmiento* y *Juan de la Esteva*. Murió en Oviedo en 1904.

A pesar del carácter tradicionalista y conservador de Menéndez de Luarda, Fierros lo representa en el que quizá sea uno de los retratos más audaces de su última etapa. La libertad de pincelada que el artista había demostrado en muchas otras obras coetáneas se lleva aquí a su máxima expresión con una



desaparición casi total de la base lineal para dar paso a un predominio exclusivo de la mancha cromática como elemento compositivo. Los efectos de una técnica rápida con pinceladas empastadas se aprovechan para definir un rostro de edad avanzada con arrugas marcadas y ojos diminutos que parecen escrutar con severidad al espectador. Por su parte, el intenso foco de luz dirigido desde el ángulo superior izquierdo modela el rostro con pequeñas penumbras acentuadas con las variaciones cromáticas de una paleta que gira en torno a grises y pardos. La luz se sigue potenciando como recurso fundamental a la hora de aportar carácter al retrato, con un efecto envolvente que abarca desde la propia figura hasta el fondo de la escena.

DF0227

BENITÍN¹

c. 1885

Óleo sobre lienzo, 31 x 24,5 cm.

Santiago de Compostela, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 409-410, cat. 262 (repr.)

El niño es el pequeño de los cinco sobrinos de Antonia, hijos de su hermana María, a los que Fierros retrataría en una obra conjunta poco después (DF0943). La diferencia de edad que aparenta respecto al retrato de grupo, fechado en 1887, nos permite datar este lienzo poco antes, hacia 1885.

El artista sigue el mismo esquema empleado en la mayoría de los retratos de sus hijos, con un lienzo de pequeñas dimensiones que lo representa desde un punto de vista estrictamente frontal, en formato de busto muy corto y enmarcado aquí por una moldura ovalada. El rostro del pequeño ocupa casi todo el espacio compositivo, de manera que apenas se insinúa en la parte inferior de lienzo el cuello blanco de la camisa, con chaqueta negra prendida con lazo rojo.

La figura, iluminada por un foco exterior que incide desde el ángulo superior izquierdo, se destaca sobre el fondo neutro proyectando su sombra. Por su parte, el rostro se modela sin apenas contrastes de claroscuro, con un tono unificado que reparte pequeñas penumbras y variaciones cromáticas para destacar los rasgos del pequeño. Este modelado se acompaña de una atmósfera densa que suaviza los contornos y el rigor lumínico, desdibujando las formas y potenciando el efecto de magia del ambiente. Paralelamente, se potencia el valor compositivo de la mancha cromática, aplicada en trazos curvilíneos -sobre todo en los cabellos- que redondean las formas y acentúan la sensación envolvente. El color se mantiene cometido a la línea del dibujo, pero ganando libertad no sólo por el efecto difuminado de los contornos, sino también por la ampliación del espectro cromático, con una



mayor presencia de tonos carmín que animan las carnaciones y dinamizan la composición, potenciando así la sensación de realismo.

Fierros capta con acierto la dulzura y la inocencia del rostro infantil en el tratamiento de las formas, aunque sin conseguir transmitir el carácter ingenuo y espontáneo de otros ejemplos. La mirada ausente y falta de vida, así como la factura lamida y excesivamente rígida, impiden que esta obra alcance la frescura y la vitalidad de otros retratos infantiles del pintor.

¹ Obra inédita

DF0228

JULIÁN GARCÍA SAN MIGUEL Y ZALDUA, MARQUÉS DE TEVERGA

1886

Óleo sobre lienzo, 207 x 107,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1886." (lat. der., en la basa de la pilastra)

Avilés (Asturias), Ayuntamiento

PROCEDENCIA

Herederos del retratado; donación de estos al Ayuntamiento de Avilés.

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 240-241, cat. 139 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Carta de la Alcaldía de Avilés a Dionisio Fierros con fecha 8-5-1886¹, en la que se da cuenta de la aceptación de la cantidad de 2500 pesetas para la realización de un retrato de Julián García San Miguel.

Julián García San Miguel nació en 1841, en el seno de una acaudalada familia de comerciantes y armadores de Avilés. Estudió leyes en Oviedo, donde más tarde instalaría su despacho de abogado e impartiría docencia universitaria. Miembro de la Comisión de Monumentos y académico correspondiente de la de Historia, fue partidario de Amadeo de Saboya como pretendiente al trono español, quien en agradecimiento lo nombró Gentilhombre de Cámara y concedió a su padre el título de Marqués de Teverga. Ya durante la Restauración borbónica fue diputado a Cortes por Avilés entre 1869 y 1907, y ocupó diversos cargos administrativos entre los que destacan los de Director General de Beneficencia, Subsecretario de Gobernación, Ministro de Gracia y Justicia, y Senador vitalicio desde 1907. Falleció en Olmedo en 1911.

El retrato que aquí comentamos, donado por los herederos de García San Miguel al Ayuntamiento de Avilés, ha de ser copia del que el consistorio de la ciudad encarga a Fierros con fecha 8-5-1886². El artista habría de seguir así la práctica, ya repetida en otros casos, de elaborar una réplica del mismo retrato

¹Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

²Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.



para destinos diferentes. Con todo, la obra sigue el esquema de retrato oficial adecuado para un entorno institucional, mostrando la figura de cuerpo entero y de pie, en un interior palaciego que aquí viene definido por una pared de fondo con pilastra a la derecha. El efigiado viste uniforme de ministro de la Corona, con la banda y la insignia de la Orden de San Fernando, mientras posa con actitud firme y distinguida, apoyando su mano derecha sobre el respaldo del sillón en cuyo asiento descansa el bicornio. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad, que aparenta los 45 años que tendría en el momento de ser retratado, luciendo cabello corto peinado con raya al medio, bigote espeso y barba entrecana. El aparato que habitualmente acompaña a la tipología de retrato oficial queda reducido aquí a una representación más sencilla, donde la propia ambientación espacial y la disposición elegante del modelo refuerzan el empaque con el que se busca mostrar su condición elevada.

Por otra parte, la obra es buen ejemplo de la evolución del estilo de Fierros en su última

etapa, ajustándose al lenguaje que se impone en el retrato español de finales de siglo. La iluminación diáfana, que suaviza los contrastes de claroscuro y tiende a la unificación del tono, se aprecia en toda la composición. La limpieza del foco lumínico y el uso más consciente de esos recursos permiten al pin-

tor introducir una sensación de atmósfera que suaviza el rigor del dibujo, potenciando además un tratamiento pictórico de las formas con una pincelada poco matérica y una paleta que tiende a aclararse introduciendo incluso tonos pastel.

DF0229

JOSÉ MARÍA COS Y MACHO

c. 1886

Óleo sobre lienzo, 72 x 55,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Mondoñedo (Lugo), Obispado

INSCRIPCIONES

"EXCMO E ILMO SR / DON JOSE Mª DE COS, / ARZOBISPO DE SANTIAGO DE CUBA / DE 1889 A 1892" (con letras doradas, lat. der.).

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Villa Pastur, 1972 b, p. 68; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 9; Villa Pastur, 1973 a, p. 59; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 411-413, cat. 263 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Carta de José María Cos a Dionisio Fierros, Mondoñedo, 11-12-1886 (Ribadeo, archivo familiar Gamallo Fierros)

Nacido en Cabuérniga (Cantabria) en 1838, José María Cos y Macho estudió la carrera eclesiástica en el seminario de su diócesis, del que posteriormente fue profesor, hasta pasar a desempeñar en 1865 el cargo de Magistral de la Catedral de Oviedo. Fue nombrado obispo de Mondoñedo en 1887, arzobispo de Santiago de Cuba en 1889, arzobispo de Madrid en 1893 y cardenal en 1911. Fue distinguido con las cruces de Isabel la Católica y del Mérito Militar.

Cos coincidió con Fierros en Oviedo durante sus ocho últimos años como Magistral, y entablaría con él una cordial amistad a raíz del encargo del retrato del obispo Carrillo y Alderete (DF0165) que el canónigo realizó en nombre



del cabildo de la catedral. Desde sus posteriores destinos mantendría esa amistad con el pintor y su familia, tanto por vía epistolar como con algunos encuentros personales, especialmente durante los viajes de Fierros a Madrid¹. Durante sus veinte años como Magistral, Cos se convirtió en una personalidad relevante en la sociedad ovetense del momento, bien relacionada con la burguesía y la aristocracia provincianas, que le profesaban una sincera admiración. Se considera que su figura sirvió como inspiración, al menos en cuanto al aspecto físico, para la creación del personaje del Magistral Fermín de Pas en *La Regenta* de Leopoldo

¹ "Si no fuiste a ver al señor Cos, no dejes de verle y le pides en mi nombre unas indulgencias para hacer unos recordatorios de una amiga que se ha muerto. Se llamaba Facunda González y Martínez. Es una hermana de Teresa del horno de Ribadeo, y me escribió Josefa su hermana pidiéndome las del Sr. Obispo de aquí, y además le quiero mandar las de ese otro Prelado, por no ser cosa difícil el que tú lo veas y él te las conceda." Carta de Antonia a Fierros, Oviedo, 11-6-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

Alas “Clarín”, escrita entre 1883 y 1885, opinión a la que se adhieren Santullano, Martínez Cachero y Pérez Gutiérrez². Clarín describe a su personaje del siguiente modo:

“[...] su tez blanca tenía los reflejos del estuco. En los pómulos, un tanto avanzados, bastante para dar energía y expresión característica al rostro, sin afearlo, había un ligero encarnado [...]. En los ojos del Magistral, verdes, con pintas que parecían polvo de rapé, lo más notable era la suavidad de liquen; [...] pero en ocasiones salía un resplandor punzante [...]. Aquella mirada la resistían pocos, [...] con el telón carnoso de unos párpados anchos, gruesos, insignificantes, como es siempre la carne informe. La nariz larga, recta, sin corrección ni dignidad, también era sobrada de carne hacia el extremo y se inclinaba como árbol bajo el peso del excesivo fruto. Aquella nariz era la obra muerta en aquel rostro todo expresión [...]. Los labios largos y delgados, finos, pálidos, parecían obligados a vivir comprimidos por la barba que tendía a subir, amenazando para la vejez, aún lejana, entablar relaciones con la punta de la nariz claudicante. [...] La barba puntiaguda y levantisca [...]. La cabeza pequeña y bien formada, de espeso cabello negro muy recortado, descansaba sobre un robusto cuello, blanco, de recios músculos, un cuello de atleta, proporcionado al tronco y extremidades del fornido canónigo”³.

Las similitudes entre la descripción de Clarín y el retrato de Fierros se constatan básicamente en cuanto al tono blanquecino de la piel, las carnaciones rojizas en los pómulos —por otra parte, un rasgo común en muchos retratos del pintor, como cliché de la época para potenciar la expresividad del rostro—, la nariz recta —con las limitaciones que para la valoración de esta cualidad impone la visión frontal del modelo— y la cabeza pequeña. Por el contrario, no coinciden el color verdoso de los ojos, la severidad de la mirada, los labios largos y finos —más bien pequeños y carnosos en el retrato de Fierros—, la barba puntiaguda —inexistente en este caso—, el cabello negro, ni

el cuerpo recio y musculado. Tanto la ausencia de la barba como el tono grisáceo de los cabellos son rasgos del retrato que fácilmente podrían cambiar en la fisonomía del modelo por voluntad propia o por el simple paso del tiempo, pero no es así en cuanto a los demás rasgos discordantes. Por tanto, las coincidencias entre el retrato de Fierros y la descripción de Clarín no parecen lo suficientemente sólidas como para aseverar esa inspiración por parte del escritor.

Fierros representa a Cos de busto —casi de medio cuerpo—, en un lienzo ovalado, en posición frontal ante un fondo neutro de un color rojizo muy intenso poco habitual en sus retratos. Fija su mirada directamente en el espectador, esbozando una leve sonrisa, y viste las ropas que lo identifican como obispo: muceta morada con botonadura roja sobre el pecho, dejando asomar el cuello blanco de puntilla, y solideo. Luce la banda y la insignia de la orden de Isabel la Católica, y un gran pectoral dorado con joyas engarzadas.

El colorido intenso de la indumentaria y del fondo confiere a la obra una gran viveza cromática que se distancia de la sobriedad del esquema habitual de retrato. La expresión amable del modelo, que el artista capta con acierto, contribuye en ese sentido. El modelado suavizado, que tiende a la unificación del tono, permite asimismo encuadrar la obra en una etapa avanzada de la producción de Fierros, alrededor del año 1886 a tenor de una carta que el prelado dirige al pintor agradeciendo el envío de su retrato. La carta está fechada el 11 de diciembre de ese año en Mondoñedo, siendo ya Cos obispo de esa diócesis. El cuadro, por lo tanto, debió de iniciarse antes de que abandonase Oviedo, donde pudo posar para el artista.

El lienzo incluye una inscripción en letras doradas, rodeada por una línea de contorno a modo de cartela, que alude al mandato de Cos como arzobispo de Santiago de Cuba entre 1889 y 1892. Es por lo tanto fruto de una intervención posterior a la realización de la obra, probablemente debida a otra mano distinta de la de Fierros.

² Santullano, 1951; Martínez Cachero, 1963, p. LXXI-II; Pérez Gutiérrez, 1975, p. 294.

³ Clarín, 1998, p. 149-150.

DF0230

ANTONIA, HIJA DEL PINTOR

c. 1886

Óleo sobre lienzo, 33,5 x 25,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. inf.)

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 22; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 420, cat. 267 (repr.).

Dionisio Fierros tenía por costumbre retratar a sus hijos al menos cuando cumplían seis meses y dos años. Este es el segundo retrato de su hija Antonia, que por lo tanto hemos de fechar en torno a 1886, cuando contaba dos años. La muestra en formato de busto corto, en posición frontal, ante fondo neutro y mirando al espectador. El pintor centra su atención en la representación fiel del rostro, empleando para ello una pincelada compacta sometida en todo momento a la línea, con un modelado uniforme. Por el contrario, el tratamiento de cabellos y ropajes se vuelve mucho más suelto, definido por pinceladas rápidas en las que el color, mucho más empastado, se convierte en el elemento compositivo, generando así un efecto abocetado en el que el dibujo desaparece



y los contornos se disuelven. Ejemplo de ello es la forma de trabajar el vestido de la niña, con tonos blancos combinados con ocre, aplicados en trazos muy matéricos en los que se aprecia el curso del pincel; y tonos azules mucho más diluidos en los hombros para definir una tela vaporosa y translúcida. Vemos así cómo el artista sigue pretendiendo un resultado naturalista, buscando para ello la diferenciación de calidades táctiles no sólo a través de los efectos lumínicos de brillos y reflejos —obsérvese el tratamiento de los cabellos o las carnaciones— sino ahora también por medio del color.

DF0231

NIÑA CON PERRO. RETRATO DE SU HIJA ANTONIA

c. 1887

Óleo sobre lienzo, 60,5 x 40,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 1968; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición de óleos..., 1968, s.p., nº 13; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala X, nº 24; Villa Pastur, 1973 a, p. 101 (cit. erróneamente como *Retrato de Luisa*); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 421-422, cat. 268 (repr.).



Aunque la obra ha sido identificada de forma genérica como *Una hija del pintor*, o incluso erróneamente con su hija Luisa, podemos

aseverar que se trata de la pequeña Antonia, como se colige del parecido físico respecto a otros retratos de la niña. Resulta especial-

mente notable la semejanza con el retrato que hemos datado en 1886: la niña no parece mucho mayor, sobre todo si comparamos su aspecto con el de su último retrato, fechado en 1889. Esto nos lleva a valorar su edad en torno a los tres años, y por lo tanto a datar el cuadro hacia 1887.

Se representa sentada, ladeada hacia la derecha, y con la cabeza vuelta en sentido opuesto para mirar a un punto lejano fuera del cuadro. La niña, de cabellos rubios alborotados, con raya marcada a un lado, luce a medio vestir una especie de traje blanco que deja al descubierto un brazo y la parte derecha del torso, semejante al que el pintor utiliza para el retrato de Emilia y Antonio Jaspe Moscoso (DF0036) y en otro retrato infantil (DF0038). La mano derecha sobre el regazo sostiene una manzana, mientras la izquierda acaricia la cabeza de un perro que asoma por el lateral derecho del lienzo.

Un foco exterior ilumina la figura desde el ángulo superior izquierdo y proyecta su sombra sobre el fondo indefinido, contribuyendo así, junto con la posición de escorzo, a

destacar los volúmenes. El fondo se matiza desde el negro hasta el blanco, pasando por distintos tonos de azules y grises, en función de la incidencia lumínica sobre su superficie, y diferenciando dos zonas que de nuevo cumplen la función espacial de contraponerse a la parte iluminada o ensombrecida del rostro. No obstante, vemos ya en esta etapa del pintor una iluminación mucho más diáfana, sin contrastes de claroscuro, y que introduce en el lienzo el efecto de atmósfera y de magia del ambiente.

Quizá lo más interesante de este cuadro sea, por su estado inacabado, ver un punto intermedio en el proceso creativo de Fierros. La parte correspondiente al rostro está completamente terminada, pero la zona inferior queda tan sólo abocetada, con tenues líneas de dibujo que delimitan el contorno de lo que luego se trabajará con color. Queda patente de este modo la progresiva pérdida de importancia de la línea como base definidora de las formas en beneficio de una apuesta cada vez más convencida por el valor compositivo del color y la pincelada.

DF0232

AUTORRETRATO EN LA PLAYA DE RIBADEO, O AUTORRETRATO DE LA CAPA

c. 1885-1890

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 66,5 x 33,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

INSCRIPCIONES

"A mi sobrino Alfredo" (en el reverso de la tabla, a tinta, manuscrito por Dionisio Gamallo Fierros)

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., nº 23; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 2; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala X, nº 4; Villa Pastur, 1973 a, p. 139 (repr.); *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 28 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 67; Barón, 1997 b, p. 108; Barón, 2007 a, p. 38; Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1580, 1587 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 c, p. 85 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 414-416, cat. 264 (repr.).



Es uno de los autorretratos más singulares de Fierros, imbuído de un espíritu plenamente romántico. Ha recibido tradicionalmente los títulos de Autorretrato en la playa de Ribadeo o Autorretrato en una playa asturiana, aunque la obra no nos aporte información sobre la posible identificación de un paisaje que bien podría ser producto de la invención del artista. No obstante, la ambientación paisajística y su valoración como parte fundamental de la escena nos sitúa en una etapa avanzada de la producción de Fierros. Su aspecto físico, con cabellos y barba más canos que en el autorretrato ante el caballete, de 1884 (DF0214), pero menos que en el autorretrato del pitillo (DF0263) nos permite establecer su datación de manera bastante precisa hacia la segunda mitad de la década de 1880.

Es la única ocasión en la que Fierros se autorretrata de cuerpo entero, permitiéndonos analizar su imagen de manera detallada. La iconografía de dandi burgués que el artista se esfuerza en mostrar queda patente aquí con claridad. Viste pantalón gris, tapado hasta la rodilla por altas botas de cuero negro, y chaqueta marrón abierta en su parte inferior para dejar ver el chaleco ocre del que cuelga la leontina. El puño de la camisa, con botón dorado, asoma en la manga izquierda. Anuda al cuello un gran pañuelo blanco, y cubre la cabeza con chambergo. La capa, de la que tanto gustaba, cobra en este caso mayor protagonismo que en otros autorretratos hasta el punto de ser el elemento más identificativo de su imagen: no en vano, la obra ha recibido también el título de autorretrato de la capa. De color negro, y con embozo carmesí, la luce abierta cayendo hasta la rodilla, conformando así una imagen de marcada elegancia que pone de manifiesto el carácter vanidoso del artista.

No sólo la vestimenta sino también la presencia física del pintor nos da una idea clara de la intención con la que Fierros busca presentar su propia imagen. Se sitúa de pie, con el mar a su espalda, y adelanta el pie derecho para posar junto a la orilla mientras bascula el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda. Lleva las manos a los bolsillos del pantalón,

quedando la derecha casi tapada por la capa, y gira la cabeza hacia la izquierda para mirar a la lejanía con expresión distante y ensoñadora. En la actitud relajada y la pose gallarda del cuerpo se aprecia la herencia del retrato elegante de Madrazo, que había asumido la influencia del retrato europeo y de la propia escuela española con Goya a la cabeza. El tratamiento casi tormentoso del celaje de fondo también bebe de esta tradición en su intención de servir de complemento a la caracterización del retrato, en un recurso típicamente romántico que, como vemos, Fierros emplea con asiduidad. La presencia de un paisaje marítimo, que demuestra el creciente interés del artista por la observación del medio natural, se aplica aquí con intencionalidad plenamente romántica al subrayar, con su cielo plomizo, la personalidad arrebatada del modelo, elemento definidor de la genialidad del artista según el pensamiento romántico.

Sin embargo, el paisaje se sigue valorando más como telón de fondo que como parte activa de la composición, pues aún no hay una relación firme de la figura en su propio espacio. La falta de organicidad en el tratamiento de los volúmenes del cuerpo, sobre todo en las piernas, restan credibilidad al movimiento y juegan en contra del verismo perseguido. No obstante, en este sentido Fierros ha dado un gran paso respecto a casos anteriores como el retrato de José González de la Sela, de 1876 (DF0141), al conseguir valorar la iluminación de figura y fondo de manera más unitaria como consecuencia del empleo de un foco más diáfano. El tratamiento más realista de la luz se aprecia en el tipo de modelado, que como es propio de estos años suaviza la rotundidad de las sombras para potenciar un tono uniforme con un estilo más pictórico. Obsérvese la zona del rostro, sobre la que se proyecta la sombra del sombrero en un recurso de intención naturalista que Fierros emplea con anterioridad.

DF0233

AUTORRETRATO SIN TERMINAR

c. 1885-1890

Óleo sobre lienzo, 71 x 55 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980; Soto de Luiña, 1992; Itinerante, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1972 c, p. 45 (repr.); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala X, nº 4; Villa Pastur, 1973 a, p. 98; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 41; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992 (repr. cubierta), s.p., nº 1; Villa Pastur, 1994, p. 67; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000 (repr. cubierta), p. 64 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1581; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 417-418, cat. 265 (repr.).

Fierros recupera el formato de busto para este autorretrato que guarda estrechas relaciones iconográficas con el anterior. Su aspecto físico es similar, con barba corta sin partir al medio y cabellos grisáceos. Una vez más se cubre con capa, con el embozo rojo vuelto sobre los hombros y dejando ver el cuello blanco de la camisa. El lazo blanco que veíamos en el ejemplo anterior apenas se insinúa con un esbozado dibujo, y el chambergo vuelve a estar presente como elemento caracterizador.

La figura se muestra en un formato de perfil hacia la izquierda que resulta arcaizante, más aún al verse enmarcado por una forma oval ya en desuso a finales del XIX. Sin embargo, resulta interesante por su estado inacabado que nos permite valorar una etapa intermedia del proceso creativo del pintor. La parte inferior del lienzo, que corresponde a la vestimenta, está apenas definida por una línea de contorno muy poco precisa que actúa como simple referencia para la construcción de las formas en una fase previa a la aplicación del color. Éste apenas está presente aún en esta parte, a excepción de leves manchas rojas y negras que indican el color de la capa. Por su parte, el rostro presenta un aspecto más definido, aunque el tratamiento poco compacto de la pincelada que incluso



deja ver la trama de la tela bajo el pigmento ponga de manifiesto la falta de un acabado final. El fondo sobre el que se recorta la figura mantiene la imprimación blanca del lienzo, a excepción de un sombreado parduzco tras la cabeza que señala el juego de claro-curo habitual en el tratamiento del fondo en los retratos de Fierros.

La obra forma pareja con un retrato de Antonia Carrera también inacabado (DF0234).

DF0234

ANTONIA CARRERA

c. 1885-1890

Óleo sobre lienzo, 71 x 55,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X; Villa Pastur, 1973 a, p. 98; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, s.p., nº 7 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 67; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 419, cat. 266 (repr.).

Forma *pendant* con el autorretrato sin terminar (DF0233), con el que comparte el mismo aspecto inacabado. No sería extraño, por lo tanto, que el artista quisiera dotar a ambos retratos de ese efecto de manera premeditada. La figura de Antonia se muestra de busto, aunque no de perfil como en el caso de Fierros sino en una pose terciada más natural y mirando al espectador. En el rostro, amable y delicado, destacan las facciones finas y las carnaciones de mejillas y labios. Los cabellos se peinan en un moño y se cubren con mantilla dejando al des-



cubierto mechones ondulados sobre la frente. En el atuendo, apenas esbozado, se adivina un traje negro con cuello de encaje adornado por un gran colgante plateado con forma de corazón a juego con los pendientes de perla. Se cubre con la mantilla, prendida sobre el pecho con una flor roja.

Es, casi con seguridad, el último retrato al óleo de Antonia Carrera, realizado cuando contaba aproximadamente treinta y cinco años.

DF0235

PLÁCIDO ÁLVAREZ BUYLLA SANTÍN

1887

Óleo sobre lienzo, 71 x 57,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1887" (lat. der.)

Colección particular; depósito en Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, desde el año 2006 (nº inv. 6920)

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 120, 125 (repr. fig. 5); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 16, 242-243, cat. 140 (repr.).

Plácido Álvarez-Buylla Santín nació en Pola de Lena (Asturias) en 1826, siendo sus padres Manuel Álvarez Buylla y Demetria María Santín. Se graduó en Medicina en 1849 por la Universidad de Oviedo, ciudad en la cual ejercería su labor profesional tanto a nivel particular como en diversos cargos públicos en el Hospital Provincial, el Cabildo catedralicio o la Asociación de Clases Médicas. Fue miembro de la Real Academia de Medicina e



impulsor de la construcción del hospital provincial. Además de publicar diversos escritos sobre su especialidad médica, cultivó la creación literaria en periódicos como *La Joven Asturias* y *La Revista de Asturias*. Buylla se enmarca en la tendencia de médicos humanis-

tas del siglo XIX, concibiendo “el progreso como una acción conjunta del desarrollo de la ciencia, a través de la investigación y la extensión a todo el pueblo de la cultura, y la continua mejora de las condiciones de vida de los asalariados más pobres.”¹ En el ámbito político siguió la tradición democrático-progresista de su familia, perteneciendo al republicanismo federal y llegando a ser diputado provincial en Asturias. Falleció en 1887.

La fecha del cuadro coincide con el año de su muerte, por lo que es probable que se solicitase después del fallecimiento. Existe una fotografía que lo representa en pose muy similar y con idéntico atuendo, que vendría a confirmar la utilización de ese referente para la realización del retrato. Con todo, la expresividad energética y arrebatada que Fierros confiere al efígrado está por encima del carácter impasible de otros retratos realizados por fotografía donde el artista acusa la falta del modelo durante la ejecución de la obra.

Sobre una evidente base lineal, Fierros modela el rostro con contrastes de claroscuro bajo el efecto de un potente foco lumínico que incide desde el ángulo superior derecho. Con todo, como es habitual en estos años, la rigidez de la

oposición luz-sombra tiende a rebajarse para trabajar con un tono más unificado. La introducción de un tratamiento que da más preeminencia al color se observa en la forma de trabajar el rostro, con pinceladas que en el cabello y la barba se vuelven mucho más pictóricas. Pero donde este estilo pictórico se aprecia de manera evidente es en el fondo, definido a base de enérgicos brochazos que dejan la marca del pincel sobre el pigmento, generando una sensación envolvente y energética. Esta viveza se refuerza con una paleta cromática que gana impetuosidad, dando protagonismo a tonalidades verdes y amarillas poco comunes en el catálogo de retratos del pintor. En realidad, Fierros está aplicando a criterios cromáticos el patrón de contrastes lumínicos habitual: la parte del fondo iluminada corresponde a los tonos amarillos; la oscurecida, a los verdes. Resulta así una obra de gran audacia en comparación con el resto de su producción, dando mayor impulso al valor compositivo del color. La viveza de la pincelada se aplica también a la ropa: en menor medida, la chaqueta se construye con brochazos ligeros, que refuerzan esa sensación de dinamismo que contribuye a alejar el resultado final de la sobriedad de otros encargos burgueses.

¹ Crespo Carbonero, 1998, p. 19.

DF0236

FRANCISCO MARTÍNEZ BENGOCHEA Y GONZÁLEZ¹

1888

Óleo sobre lienzo, 71,5 x 55 cm.

Firmado y fechado: “Dº. Fierros / 1888.” (lat. der.).

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 244-245, cat. 141 (repr.)

Francisco Martínez Bengoechea y González, único hijo de Antonio Martínez Marzo y de Juliana González Santamarina –ambos retratados por Fierros (DF0097 y DF0098)-, heredó de su padre la banca ribadense que llevaba su apellido, así como el resto de negocios navieros y comerciales que lo posicionaban como uno de

¹ Obra inédita



los grandes empresarios de la comarca. Continuador de la firma familiar durante los últimos años del siglo, falleció de forma repentina y sin

descendientes durante una estancia en París, el 3 de noviembre de 1900, con 34 años. Como consecuencia, su negocio fue heredado por tres de sus empleados: Bonifacio de Torres, Ramón Bustelo y Godofredo Álvarez-Cascos, siguiendo las disposiciones testamentarias del fallecido. La sociedad se mantuvo hasta 1933, fecha en que se produjo su quiebra.

Fierros retrata al comerciante con poco más de veinte años, dos antes de morir su padre y hacerse cargo de la firma. Representado según la tipología habitual de retrato burgués, de busto, sobre fondo neutro y enmarcado en un óvalo, su aspecto es el de un hombre joven, de cabellos oscuros, mirada expresiva y risueña, y tez lampiña a excepción del estrecho bigote. Viste traje oscuro con chaqueta y chaleco, camisa blanca de cuello subido y corbata en color crema con un pequeño alfiler en el nudo como detalle ornamental poco frecuente y que denuncia el interés del efigiado

DF0237

CLOTILDE RICO GARCÍA DE LA VEGA¹

1888

Óleo sobre lienzo, 72 x 58,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1888" (lat. izq., rasgado sobre la pintura)

Piedras Blancas (Castrillón, Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 246, cat. 142 (repr.)

La dama es esposa de Hilario Cándano Fierros, pariente del artista retratado cuatro años antes (DF0211). Se trata de una mujer joven, representada de busto, en un lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. Se dispone ligeramente terciada hacia la izquierda, volviendo el rostro y la mirada hacia el espectador. Luce un discreto vestido negro con cuello de encaje blanco, sobre el que destaca un colgante dorado a juego con los pendientes. El cabello castaño se cubre con una mantilla negra que cae sobre los hombros, dejando al descubierto unos mechones ondulados sobre la frente. Como fondo del retrato, un celaje de nubes plomizas que se gradúa desde el blanco mayoritario a distintos tonos grises, pasando por zonas de azul celeste.

¹ Obra inédita

por retratarse como un elegante, haciendo así notar su buena posición económica y social.

La obra es buen ejemplo de la pervivencia de un modo de retrato más próximo al academicismo heredado de Madrazo que define parte de su producción más temprana. La limpieza de líneas sobre un dibujo cuidado, la pincelada compacta en toda la composición, y el modelado firme que no ofrece una unificación del tono tan evidente como en otros retratos contemporáneos, confirman la pervivencia de esos postulados. Incluso la caracterización psicológica del modelo emplea de manera evidente las viejas recetas aprendidas de Madrazo, más presentes en retratos de la década de 1850: obsérvese el recurso de remarcar la comisura de los labios o el dotar de un toque de pincelada blanca a las pupilas para humedecer la mirada. De este modo, el artista conforma una imagen de distinguida elegancia, acorde sin duda a los gustos del modelo.



Aunque la figura sigue partiendo de una base compositiva lineal, se aprecia la evolución de la etapa final de Fierros hacia una menor presencia del dibujo a favor de una pincelada más suelta y esquemática que sea capaz de definir los objetos por sí sola. Este modo de trabajar se ve sobre todo en los cabellos, joyas y telas, donde los pigmentos más empastados buscan además potenciar los efectos lumínicos de brillos y reflejos. Algo similar ocurre en el fondo, tratado con una pincelada ligera y difuminada que persigue plasmar un efecto de atmósfera envolvente.

El rostro, como parte central de la composición, recibe mayor protagonismo, con un detallismo más acusado tanto en el efecto naturalista de las

carnaciones como en la profundidad psicológica, transmitiendo a la perfección el carácter dulce y melancólico que se concentra en la mirada.

DF0238

NICOLÁS CON VESTIDO BLANCO

c. 1888

Óleo sobre lienzo, 33 x 26 cm.

Firmado: "Dº. F." (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 28; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 423-424, cat. 269 (repr.).

Nicolás Dionisio Ismael Enrique fue el último hijo del matrimonio Fierros Carrera, nacido el 17 de junio de 1888 en el nuevo hogar que la familia edificó en la ovetense calle Uría. Criado entre Oviedo y Ribadeo, una vez terminados sus estudios ejerció como médico de la marina. En una travesía de Buenos Aires a Río de Janeiro, el 20 de julio de 1933, falleció en alta mar.

Siendo el primer retrato del pequeño, hubo de realizarse cuando tenía seis meses, siguiendo la costumbre del pintor de retratar a sus hijos por primera vez a esa edad. En comparación con los de sus hermanas, presenta un aspecto más añinado que refuerza su datación hacia finales de 1888. Presenta un rostro redondeado en el que destacan los grandes ojos grises y el cabello rubio que caracteriza a los hijos del pintor. Se muestra de busto en posición frontal vestido con un traje blanco, babero del mismo color y un colgante dorado sobre el pecho. La figura del niño ocupa casi todo el espacio del lienzo, definido con una sencilla composición que opone las tonalidades claras del rostro y la ropa a un fondo oscurecido como principal recurso para generar espacio, contrarrestando la marcada frontalidad de la pose. Sobre la fuerte oposición lumínica entre figura y fondo, el rostro se modela con un



tono homogéneo que apenas presenta contrastes entre luz y sombra. El rigor del dibujo, que sigue definiendo los contornos de la faz, se matiza con una iluminación densa que introduce la sensación de atmósfera difusa. Por su parte, junto a la pincelada compacta y precisa con que se trabaja el rostro, los cabellos y el vestido presentan una factura apurada, que aplica el color con presteza en brochazos empastados que dejan ver el curso del pincel sobre la tela. El valor compositivo de la mancha cromática se potencia además con la audaz superposición de elementos del mismo color, como el vestido y el babero, que denota una concepción plástica más novedosa. La parte correspondiente al vestido se deja mucho menos definida, tratada como una gran mancha blanca que no llega a translucir la organicidad del cuerpo, incrementando así su carácter abocetado para potenciar el protagonismo del rostro. Éste es quien recibe la mayor atención, con una pincelada que no llega a desmaterializarse tanto como en los ropajes y apostando una vez más por la captación de la expresividad del rostro con una mayor atención a los detalles.

DF0239

RETRATO DE NIÑA¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 59 x 43 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Luarca (Valdés, Asturias), colección particular

PROCEDENCIA

Elche (Alicante), colección particular; adquirido por su actual propietario en 2012.

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 387, cat. 242 (repr.)

Retrato de niña de identidad desconocida, en lienzo cuadrangular. Emplea una tipología de busto amplio, sin manos, encuadrada a la altura de la cintura y ocupando casi todo el espacio compositivo. Se dispone de manera frontal, ligeramente ladeada con actitud erguida, y mirando fijamente al espectador. Su aspecto es casi adolescente, luciendo un vestido blanco y granate entallado en la cintura y con cuello de encaje rectangular. Sus cabellos oscuros, bastante cortos, se peinan hacia atrás recogidos en la nuca sin llegar a los hombros y adornados con un prendedor dorado en la parte superior de la cabeza. Sobre la frente caen varios mechones ensortijados que acentúan la apariencia infantil del rostro. Además del prendedor del pelo, destacan como elementos de joyería unos sencillos pendientes y una gargantilla con medallón dorado.

El artista modela el rostro con una iluminación uniforme que no genera grandes contrastes de luz y sombra, sino que reparte las pe-



numbras de forma homogénea, consiguiendo un efecto suavizado en el que no resulta tan evidente la procedencia del foco lumínico. Fierros acierta a plasmar la ilusión de atmósfera en el rostro, con un sentido envolvente reforzado por el tratamiento de un fondo que simula un celaje en tonos verdosos definido por pinceladas ligeras y muy difuminadas. Un sentido similar se le da al vestido, trabajado también con trazos largos y empastados que evidencian un distanciamiento del artista respecto a la necesidad de una representación mimética, para interesarse por un resultado más esbozado y pictórico.

¹ Obra inédita

DF0240

ANTONIA, HIJA DEL PINTOR

1889

Óleo sobre lienzo, 62 x 52 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 89." (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; Gijón, 1980; Soto de Luiña, 1992; Itinerante, 1994-1995; Itinerante, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., n^o 38; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., n^o 11; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala X, n^o 1; Villa Pastur, 1973 a, p. 102; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., n^o 30; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., n^o 3 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 65 (repr.), 69 (cit. como *La niña del ancla*); *XXV Certamen Nacional de Pintura de Lueca...*, 1994-1995, s.p., n^o 20; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 92 (repr.); García Quirós, 2000, p. 45; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 247-248, cat. 143 (repr.).

Se trata del último retrato que Fierros pinta de su hija Tota, cuando esta tenía cinco años. La representa de busto, casi de medio cuerpo, en posición frontal ante fondo oscuro. Viste chaqueta roja con solapas, anudada en la cintura, y con un ancla bordada sobre el pecho. Se ata al cuello un lazo blanco de seda y encaje, y cubre la cabeza con una gran boina, conformando así una imagen típica del retrato infantil burgués de la segunda mitad del XIX. La figura se recorta sobre el fondo con un dibujo bien definido, incluso en las zonas de sombra, y se ilumina con un foco exterior que modela suavemente el rostro y destaca los volúmenes. Fierros emplea una pincelada amarrada y de toques cortos para la descripción de las facciones, que en la vestimenta adquiere mayor libertad con un protagonismo más notable de la mancha cromática. Sin embargo, la verdadera liberación del color y de la pincelada la vemos en la parte inferior del lienzo, ocupada por una guirnalda de flores que se trabaja exclusivamente con manchas cromáticas. El motivo de la guirnalda, que Fierros emplea en más ocasiones (ver DF0038, DF0064, DF0183, DF0184), cumple



una doble función ornamental y compositiva: como elemento decorativo, anima el cromatismo de la escena; por su situación próxima al espectador, fija el primer plano y potencia la profundidad de la escena. No obstante, su presencia como recurso típicamente romántico resulta un tanto arcaizante en estos años finales del XIX.

Fierros demuestra una vez más su capacidad para captar las diferentes calidades táctiles de los objetos, en su intención de conseguir un resultado naturalista. Cabe destacar en este sentido el tratamiento del pañuelo, con un sutil efecto de transparencia y leves brillos propios de la seda, o el modo de trabajar la boina con pinceladas más redondeadas.

Sin embargo, quizá el aspecto más reseñable sea una vez más su habilidad para el retrato infantil. El artista acierta a plasmar la inocencia propia de la niñez a través de una mirada sosegada y un rostro dulcificado por la luz, alcanzando así un grado de introspección psicológica común al resto de retratos de sus hijos.

DF0241

FERNANDO MÉNDEZ SAN JULIÁN Y VILLAMIL¹

c. 1889

Óleo sobre lienzo, 73 x 59 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 426-427, cat. 271 (repr.)

DOCUMENTACIÓN

Carta de Pío R. Trelles a Dionisio Fierros el 10-3-1889 (Ribadeo, archivo familiar Gamallo Fierros).

Fernando Méndez San Julián y Villamil nace hacia 1835 en Arboces (El Franco, Asturias). Estudia la carrera de Leyes en la Universidad de Oviedo, ciudad en la que se establece como abogado, para más tarde ejercer de teniente fiscal en Puerto Rico. En su faceta de escritor colaboró con diversas publicaciones asturianas, ya desde su etapa de estudiante, especialmente en la revista *El Nalón*, además de la madrileña *Revista General de la Legislación y la Jurisprudencia*. Impartió cátedra en el Colegio de San Luis de Ribadeo, villa de la que llegó a ser alcalde y en la que falleció en 1902.

La obra fue un regalo de Fierros al propio Méndez San Julián, con quien le unía una estrecha amistad entablada seguramente a raíz de las estancias del pintor en Ribadeo durante el tiempo en que aquél fue alcalde². Sin inscripción de fecha, podemos establecer su datación gracias a una carta de Pío R. Trelles a Dionisio Fierros el 10-3-1889 en la que da cuenta de la entrega a Méndez San Julián de su retrato. El pintor lo representa de busto, ante fondo neutro, con el cuerpo en posición frontal y la cabeza ladeada hacia la derecha, mirando a un punto lejano.

Retratado aproximadamente a los 54 años, se muestra como un hombre de rostro aovado,

¹ Obra inédita

² “Vuelva usted pronto a echar un julepe de modo que no sea yo solo el julepeado. Todos los amigos y amigas me preguntan por usted con más interés que usted se merece.” Carta de Fernando Méndez San Julián a Dionisio Fierros, 3-9-1890. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 30.



cabellos castaños, frente despejada por una calvicie pronunciada, barba tupida y ojos oscuros. Viste traje de chaqueta negro con chaleco, pajarita y camisa. Cuelga del cuello la insignia que lo identifica como alcalde, y otra prendida en la solapa quizá alusiva también a su condición.

La obra es buen ejemplo de la pervivencia, aun en estos años, del estilo de retrato realista heredado de Madrazo. El dibujo cuidado, que se combina con un modelado basado en contrastes de claroscuro gradualmente matizados, y un cromatismo sobrio heredero de la tradición de la escuela española constatan la vigencia de un modo estilístico que sigue considerándose válido para el retrato burgués.

DF0242

ROMUALDO NOGUÉS Y MILAGRO

1890

Óleo sobre lienzo, 66 x 54 cm.

Firmado, fechado y dedicado: "A mi amº. / Nogués / Fierros / 18¿82? [tachado] / 1890 [corregido]" (lat. der.)

Borja (Zaragoza), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Calvo Carrilla, 1984, repr. cub., p. 5 y p. 34; Rodríguez Paz, 2014 a, p. 192 (repr.) – 196; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 249-250, cat. 144 (repr.).

Nacido en Borja en 1824, en el seno de una familia acomodada, Romualdo Nogués encaminó su vida hacia la carrera de las Armas, influenciado por el recuerdo de su padre, Teodoro Nogués y Pellicer. Llegó a alcanzar el rango de General de Brigada y participó en acciones destacadas durante la Guerra de Marruecos y la última Guerra Carlista. Fue condecorado con la Cruz de San Fernando en diversas ocasiones, la de Isabel la Católica y la Gran Cruz de San Hermenegildo. Conjugó su labor militar con una gran afición por el coleccionismo y la numismática, materias en las que llegó a destacar como verdadero especialista. Más adelante centró su interés en la escritura, empezando a publicar con el seudónimo de *Un soldado viejo natural de Borja*. Entre sus obras destacan las series de *Cuentos, dichos, anécdotas y modismos aragoneses*, las dos de *Cuentos para gente menuda*, la obra *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas* y sobre todo *Aventuras y desventuras de un soldado viejo natural de Borja*, primera parte de sus memorias. Sus memorias y su epistolario muestran la imagen de un hombre desencantado con su profesión y marcado por el desgarró que le fueron produciendo las sucesivas pérdidas de sus seres más queridos: en 1862, a lo largo de pocos meses, vio morir a su esposa y a dos de sus hijos, sobreviviendo Teodoro, que fallecería en 1891 tras una larga y penosa enfermedad. De la muerte de este último da cuenta a Fierros en una carta de diciembre de aquel mismo año, de la que se extrae además la cercana relación de amis-



tad que lo unía al pintor¹. Romualdo Nogués murió en 1899 en Madrid. Sus restos fueron trasladados a Borja en 1909, en cumplimiento de su voluntad.

El artista lo retrata siguiendo los parámetros habituales del retrato burgués, en un lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo y que muestra la figura de busto, en posición frontal, mirando al espectador y ante fondo neutro. Nogués viste uniforme militar y luce la banda y la cruz de la Orden de San Hermenegildo, junto con otra medalla de menor rango. Su aspecto es el de un hombre de edad avanzada, rostro ovalado y marcadas arrugas que evidencian el paso del tiempo. Presenta una pronunciada calvicie con pequeños mechones entrecanos en las sienes, y luce bigote corto y perilla bajo el labio inferior.

El lienzo presenta una curiosa doble datación bajo la firma, apareciendo en primer lugar, semiborrada y casi ilegible, la fecha de 1882, y bajo esta, la corrección ya explícita de 1890. Ha de deberse quizá a alguna modificación introducida por el pintor tras su ejecución inicial, y que muy probablemente se relacione con alguno de los méritos militares que luce el retratado y que habría recibido entre las dos fechas indicadas.

¹ Carta de Romualdo Nogués a Dionisio Fierros, 28-12-1891. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 34.

DF0243

EUGENIO FIERROS SUÁREZ, SOBRINO DEL PINTOR

1890

Óleo sobre lienzo, 62,5 x 48 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 90" (lat. izq.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., nº 46; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala II, nº 8; Villa Pastur, 1973 a, p. 102; Villa Pastur, 1994, p. 70; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 251, cat. 145 (repr.).

Eugenio Fierros fue el primogénito de Manuel Fierros, único hermano varón del pintor. Casó con Justa Fernández en fechas próximas a la realización de esta obra, y residió con ella en Madrid, donde nació su hija Eugenia y donde la familia fue retratada por el artista (DF0272 y DF0273).

Se representa de busto, en posición frontal, con la cabeza ligeramente ladeada hacia su izquierda y la mirada dirigida hacia un punto elevado fuera del cuadro. Es un hombre joven, de rostro alargado y tez sonrosada, ojos marrones y cabello castaño que deja al descubierto las entradas de la frente. Luce espesas patillas hasta la mandíbula, en un aspecto que recuerda



al de su padre (DF0220). Viste elegantemente chaqueta negra abrochada y camisa blanca con el cuello almidonado y doblado en los extremos. La corbata, también negra, se anuda en un gran lazo adornado con alfiler dorado. Por su parte, el fondo de celaje crepuscular, que se insinúa un paisaje montañoso en la parte inferior, refuerza el sentido romántico del retrato, vigente aún en una fecha tan tardía como la que nos muestra esta obra y que demuestra el fuerte arraigo de ciertos clichés en el trabajo de Fierros para la definición de un retrato elegante y de carácter.

DF0244

AGUSTÍN TORRONTÉGUI OLAVARRIETA

c. 1890

Óleo sobre lienzo, 41 x 30,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 9; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 443, cat. 284 (repr.).

El niño, que aparenta unos cinco años, se representa de busto corto y de perfil ante un fondo neutro matizado desde el blanco al gris azulado. Su rostro presenta facciones delicadas y grandes ojos marrones que miran hacia



un punto lejano. Los cabellos castaños, muy cortos, se peinan con raya al medio, dejando

una abertura en el flequillo. El atuendo, que denuncia su pertenencia a una clase social acomodada, semeja un traje de marinero con chaqueta azul oscuro y ribetes dorados, complementado por un gran lazo de seda blanco anudado al cuello y bajo el que sobresale la solapa de la camisa.

La ternura que Fierros demuestra en anteriores retratos infantiles vuelve a estar presente en esta obra, aunque la pose distante del modelo impida una relación tan directa con el espectador en el juego de miradas. No obstante, la cualidad más destacada y que nos

permite precisar la datación en torno a los últimos años de vida del pintor es el empleo de una luz que difumina las formas y envuelve la figura en una sensación de atmósfera densa, más acusada aquí en comparación con otros ejemplos de las mismas fechas. El efecto de naturalismo que se potencia con ese modelado vaporoso, que tiende a unificar el tono y reducir los contrastes, ejemplifica la evolución del estilo del artista en sus años finales y su conocimiento de la propia evolución de la pintura española y europea en ese momento.

DF0245

CIRIACO MIGUEL VIGIL

1890

Óleo sobre lienzo, 60,5 x 50,5 cm.

Firmado, fechado y dedicado: "A mi amº C. Vigil / Dº. Fierros / 1890" (lat. der.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (Nº. inv. 228); depósito en Oviedo, Museo Arqueológico de Asturias, desde 2012.

PROCEDENCIA

Donación de los herederos del retratado a la Diputación de Asturias; pasó al Museo de Bellas Artes en 1980.

EXPOSICIONES

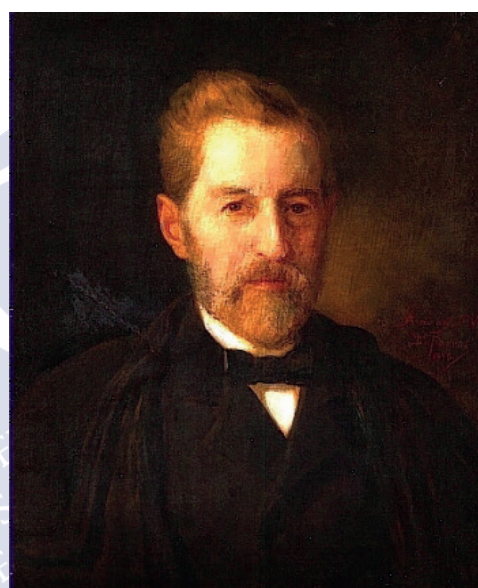
Itinerante, 1982; Oviedo, 1988; Oviedo, 2003; La Caridad, 2009-2010.

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Cepeda, 1980, p. 59, 60 (repr.), 61, 66; *Obras de arte...*, 1954, nº 207, con interrogante; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p.; Villa Pastur, 1973 a, p. 59, 91, 94; Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1980 (repr.); *I Exposición Itinerante...*, 1982, s.p.; Fernández-Castañón – Marcos Vallaure, 1983, p. 7 (repr.); Villa Pastur, 1985, p. 127; Marcos Vallaure, 1988, p. 104, 105 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 63, 65; Crabiffosse Cuesta – Marcos Vallaure, 2003, p. 185-187 (repr. nº 238); Barón, 2007 a, p. 36, 37 (repr.), 38; Marcos Vallaure, 2009, p. 30-31 (repr.); Aparicio, 2012; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 252-253, cat. 146 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Carta de Ciriaco Miguel Vigil a Antonia Carrera, 2-2-1895 (Ribadeo, archivo Gamallo Fierros). Evocando a su amigo Fierros, fallecido unos meses antes, Miguel Vigil hace referencia a su retrato y a una acuarela que representa el interior de una casa que, según dice, el pintor habitó en Gijón.



Ciriaco Miguel Vigil fue uno de los grandes amigos de Fierros durante los años que el pintor pasó en Oviedo. Ambos de carácter extrovertido y afable, su amistad queda registrada en la correspondencia que mantuvieron, y que Vigil continuó con Antonia tras la muerte del artista. Mayor ejemplo de esa amistad es este retrato que Fierros le dedica en 1890 y que, como recoge J. Barón, despertó la atención de la opinión pública ovetense desde el mismo momento de su ejecución:

“En esta obra el distinguido pintor ha dado nueva y gallarda muestra de su talento, pues el retrato del Sr. Vigil es de acertadísimo dibujo, justo colorido y vigorosa entonación que da gran relieve a la figura. Algunos aficionados visitan estos días el estudio del Sr.

Fierros para ver este retrato y otras obras de aquel.”¹

Lo representa bajo el habitual esquema de retrato burgués: de busto, ante un fondo neutro, en posición frontal y mirando al espectador. Viste chaqueta negra, camisa blanca y pajarita, y se acompaña de una bufanda sobre los hombros. Su aspecto es el de un hombre de cierta edad, aunque sin llegar a aparentar los 71 años que tenía en el momento de posar para el pintor. De rostro alargado y facciones finas, su cabello de un tono castaño rojizo dibuja ligeras entradas sobre la frente, mientras en la barba bien recortada se aprecian algunos cabellos grisáceos. Su mirada, de gran fuerza expresiva y carácter concentrado, revela la cercanía entre artista y modelo en una perfecta caracterización psicológica que sitúa esta obra a la altura de los mejores retratos de Fierros.

Por otra parte, desde el punto de vista técnico nos encontramos ante uno de los retratos más notables la última etapa del pintor. El proceso

¹ *El Carbayón*, Oviedo, 28-2-1890, cit. por Barón, 2007 a, p. 36.

DF0246

MANUEL PÉREZ SÁENZ

1890

Óleo sobre lienzo, 130,5 x 100,5 cm.

Firmado y fechado: “D^o. Fierros / 1890” (lat. der.)

Museo de Pontevedra (N^o R^o 14999)

PROCEDENCIA

Comprado el 20-1-1998.

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 254, cat. 147 (repr.)

Réplica póstuma y casi idéntica del retrato que Fierros realiza en 1872 (DF0108). Emplea aquí un lienzo de mayor tamaño pero mantiene los mismos elementos compositivos, a excepción del recibo sobre el libro. Por su parte, el rostro adquiere una expresión más serena y amable.

Su fecha indica que hubo de pintarse durante la breve estancia del artista en Santiago de Compostela a finales del verano de 1890, estancia de la que se hizo eco la prensa de la época: “Lee- mos en *El Pensamiento galaico*, de Santiago,

de evolución de su obra hacia un resultado naturalista queda plasmado aquí con el correcto dominio de un foco de luz interior dirigido hacia el modelo que destaca el volumen de la figura sobre el fondo, al tiempo que desdibuja los contornos e introduce en la escena un logrado efecto de atmósfera densa. El tipo de pincelada suelta y matérica del que tanto gustaba Fierros en estos años se aplica con maestría para conseguir una perfecta descripción del rostro.

Ciriaco Miguel Vigil (1819-1903) estudió Humanidades y Filosofía y Letras en la Universidad de Oviedo. Se dedicó por tradición familiar al estudio de las antigüedades, campo en el que destacó como gran experto a nivel nacional. Estudiosos también de otras disciplinas como la epigrafía, la paleografía o la diplomática, fue cronista de Asturias, miembro de la Comisión Provincial de Monumentos e impulsor del Museo de Antigüedades. Entre su obra escrita destacan *Asturias Monumental, Epigráfica y Diplomática* (1887) y la *Colección Histórico-Diplomática del Ayuntamiento de Oviedo* (1889).



que ha salido para Madrid el inteligente Pintor Sr. Fierro [sic], que hace días se encontraba en Santiago, y en donde hizo varios retratos que le fueron encomendados por algunas familias acomodadas de esta ciudad. Cada retrato le valió la suma de mil pesetas.”¹

¹ *La Voz de Galicia*, 1890, s.p.

DF0247

PÍO TRELLES Y PERALTA ALVEAR¹

1890

Óleo sobre lienzo, 44 x 31 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1890" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 255, cat. 148 (repr.)

Pequeño retrato de busto de un adolescente. Terciado hacia la derecha y mirando al frente, viste chaqueta negra, camisa con botonadura dorada y cuello cerrado, y pequeña corbata de lazo blanca. Los cabellos son castaños y se peinan en melena corta, con raya a un lado y flequillo sobre la frente. En el rostro, de perfil ovalado y mandíbula marcada, destaca la profundidad de los ojos azules que observan directamente al espectador con expresión serena. Las carnaciones de los labios y las mejillas aportan mayor viveza al semblante.

Identificado por los propietarios del cuadro como Pío Trelles, ha de tratarse del hijo más

¹Obra inédita



joven del empresario que Fierros cita en sus apuntes autobiográficos², con quien comparte nombre. Pío Carlos Anacleto Trelles Peralta Alvear nació en 1885 en Buenos Aires, ciudad en la que murió en 1926. El retrato muy probablemente fue realizado por fotografía, como era habitual en encargos recibidos desde Ultramar.

²Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

DF0248

FERDINAND DE LESSEPS¹

1890

Óleo sobre lienzo, 46 x 33 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1890."

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 256-257, cat. 149 (repr.)

Retrato de caballero en formato de busto corto, ante fondo indefinido, en posición frontal y la cabeza ligeramente terciada hacia la derecha. Es un hombre mayor, de rostro arrugado y cabello entrecano. Luce espeso bigote peinado hacia abajo aunque sin apenas ocultar la boca, de labios finos y rehundidos. Sus ojos, pequeños y de un marrón muy claro, miran al espectador con expresión serena y astuta. Viste chaqueta negra, camisa y pajarita, y se cubre con un gorro tipo kufi, también negro.

Los propietarios del cuadro han identificado al re-

¹Obra inédita



tratado con Ferdinand de Lesseps (Versalles, 1805 - Indre, 1894), vizconde de Lesseps, diplomático y empresario francés conocido por ser el artífice de los proyectos para el canal de Suez y el canal de Panamá. Cotejando con otros retratos de este personaje, en los que destacan los mismos rasgos faciales, parece plausible esa atribución.

La obra sería así un ejemplo más de copia en óleo del retrato fotográfico de un personaje célebre, que Fierros había desarrollado con los de Céline Montaland (DF0061), Théophile Gautier (DF0120) o el torero Cúchares (DF0881). Existe una fotografía de Lesseps con aspecto similar al que se muestra aquí, retratándose con kufi, gorro originario de África que hubo de conocer y usar durante su estancia en Egipto. La presencia protagonista de este elemento permite relacionarla con el gusto burgués del momento por la caracterización con algún atuendo exótico, como también se aprecia en el autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0110) o en el retrato de Théophile Gautier.

Desde el punto de vista técnico, la obra es plenamente representativa del estilo del artista durante sus últimos años, con una pincelada suelta que busca trabajar las formas a través de juegos cromáticos y lumínicos que desdibujen la base lineal de la composición.

Proveniente de una adinerada familia de diplomáticos, Ferdinand de Lesseps siguió esta tradición, ejerciendo durante la primera etapa

de su vida como cónsul o embajador en diversos países europeos y norteafricanos. Apartado de su carrera diplomática en 1849, sus buenas relaciones con el gobierno egipcio le permitieron poner en marcha el proyecto del canal de Suez como vía de navegación para conectar el Mar Mediterráneo con el Mar Rojo. Tras su inauguración en 1869 fue condecorado en Francia con la Gran Cruz de la Legión de Honor por sus servicios, y recibido como héroe nacional en respuesta a su labor en aras del progreso. Años más tarde, animado por el éxito de su proyecto, impulsó la iniciativa de una conexión interoceánica que uniría los océanos Pacífico y Atlántico a la altura de Panamá. Sin embargo, la construcción del canal de Panamá conllevó numerosos problemas que culminaron con una grave crisis financiera para Francia. El conocido como “escándalo de Panamá” supuso la caída en desgracia de Lesseps, que hubo de comparecer en un juicio junto a otros miembros de la compañía constructora. Tras este suceso, pasó sus últimos días recluido en su casa de La Chesnay junto a su familia, hasta su fallecimiento en 1894.

DF0249

NICOLÁS, HIJO DEL PINTOR

c. 1890

Óleo sobre lienzo, 96 x 67 cm.

Firmado: “Fierros” (semicortado, áng. inf. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 2000; Santiago de Compostela, 2016

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala X, nº 10; Villa Pastur, 1973 a, p. 100-102; Villa Pastur, 1994, p. 69; López Vázquez, 1999, p. 386 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 103 (repr.); García Quirós, 2000, p. 44; López Vázquez, 2000, p. 31 (cit. como *Retrato del hijo del Pintor*); García Quirós, 2002, p. 119, 138 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 428-429, cat. 272 (repr.); Monterroso, 2016, p. 287; Seixas, 2016, p. 74 (repr.).

Único retrato de Nicolás que lo representa de cuerpo entero, hubo de realizarse quizá



cuando el pequeño tenía dos años, edad en la que el pintor tenía por costumbre retratar a sus hijos. Así parece confirmarlo no tanto su aspecto en el cuadro sino en la fotografía que el artista utiliza como referencia, y que

ofrece una apariencia más aniñada. La fotografía fue tomada en el gabinete de Eusebio Juliá en Madrid, lo que vendría a comprobar la presencia, hasta ahora no documentada, del pintor con su familia en esta ciudad.

La obra sigue la tipología de retrato de jardín o parque, tan frecuente en la época para modelos infantiles, disponiendo al pequeño acodado junto a un arriate de arbustos y flores, cercado por una celosía semejante a la de la fotografía. Igual que en esta, el fondo se define con un paisaje marino bajo un cielo crepuscular, cliché típicamente romántico que actúa tan sólo como telón decorativo, sin más relación compositiva con el primer término. Así, igual que en otras ocasiones, Fierros recurre a las ventajas que la fotografía ofrece al trabajo de pintor, no sólo en la representación fiel de la fisonomía del modelo sino también como referencia en la creación de una escenografía que viste la composición, siguiendo además una larga tradición de retratos pictóricos.

Nicolás viste un traje blanco con pantalón corto, botas altas, y larga camisa de encaje que cae recta hasta la rodilla, anudada en la



Eusebio Juliá: *Nicolás Fierros Carrera*, c. 1890. Carta de visita. Madrid.

cintura con una gran faja rosa. El atuendo responde a la perfección a esquemas propios de la vestimenta infantil entre la burguesía, por su evidente riqueza y distinción, pero subrayando también la singularidad de la niñez. La aparente falta de organicidad del cuerpo -subrayada por la forma del atuendo- o incluso la representación de la cabeza demasiado grande, denotan en definitiva una asimilación consiente por parte de Fierros de las particularidades de la fisonomía infantil, producto de una observación más detallada de la realidad, de manera semejante a como habían hecho otros pintores como Goya o Renoir¹. La delicadeza de la pose, aun dentro de cierto convencionalismo de gabinete fotográfico, transmite un sentido de candidez que se refuerza en la expresión risueña del rostro, acentuada en el cuadro respecto a la fotografía. La naturalidad que el pintor persigue se aprecia no sólo en la actitud del pequeño, sino también en el tratamiento pictórico de la figura. El modelado del rostro, que tiende a unificar el tono y a suavizar los contrastes de claroscuro, denuncia la influencia de un modelo fotográfico en el reparto del sombreado, al tiempo que potencia la captación del tono local para destacar la naturalidad de las carnaciones. La presencia protagonista del traje sirve al artista para demostrar su interés por la representación de diferentes calidades táctiles, en la seda del fajín o el encaje de la camisa, valorados como elementos donde aplicar un estilo más pictórico, que contrasta con la definición más amarrada del rostro. El fondo y los elementos vegetales también reciben un tratamiento más abocetado, menos apreciable por estar en penumbra. Fierros sigue componiendo así en base a contrastes de claroscuro, esta vez entre la figura muy iluminada y el entorno más oscurecido.

¹ López Vázquez, 2000, p. 31.

DF0250

UN HIJO DEL PINTOR. ¿NICOLÁS?

c. 1890

Óleo sobre lienzo, 29,5 x 23,5 cm.

Firmado: “Dº. Fierros” (áng. inf. der.)

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., nº 39; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala X, nº 11; *Villa Pastur*, 1973 a, p. 143 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 430, cat. 273 (repr.).

El pequeño, identificado de forma genérica como uno de los hijos del pintor, podría ser Nicolás según testimonio de sus descendientes. Se representa bajo el mismo esquema de retrato que en el caso de sus hermanas, en un lienzo de pequeño tamaño que lo muestra de busto corto, ante fondo neutro, en posición frontal y mirando al espectador. Luce traje blanco apenas abocetado, y larga melena castaña: tanto la vestimenta como el peinado resultan ilustrativos del carácter asexuado que se asociaba a la primera infancia en la estética común entre niños y niñas, sobre todo entre la burguesía.

Se repite también el tipo de ejecución propia de estas obras familiares, con una pincelada ligera que produce un efecto abocetado, es-



pecialmente en los cabellos y en el vestido trabajado a base de manchas blancas muy diluidas. Por el contrario, la descripción del rostro es más precisa, aún con un dibujo definido y una pincelada más compacta. En el modelado se aprecia la tendencia a la unificación del tono propia de esta última etapa del pintor, evitando contrastes de claroscuro y manteniendo la preocupación por transmitir un efecto naturalista a través de la luz.

Fierros pone de nuevo todo su sentimiento en la captación de la inocencia del rostro infantil, a través de una expresividad cercana y de un tratamiento realista de las carnaciones con toques de carmín que animan la composición.

DF0251

JUAN GONZÁLEZ MORI Y PIEDRA¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 38 x 28 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 119, 120, 124 (repr. fig. 4); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 16, 431-432, cat. 274 (repr.).

Retrato de un niño de corta edad en formato de busto y posición frontal. Se dispone ocupando prácticamente todo el espacio del lienzo, en un primer plano muy próximo al espectador, en un esquema semejante al que Fierros emplea para los retratos de sus hijos. Ladea la cabeza ligeramente hacia su derecha para apoyarla sobre su mano y mira al frente con una expresión distante que acentúa el componente melancólico de la pose. Una iconografía similar ya se ha visto en el retrato del Cardenal García Cuesta (DF0111) y en el retrato de Ignacio Herrero (DF0921), aunque en esta ocasión no presente la carga simbólica del primero ni responda a los mismos condicionantes de representación del segundo, sino que semeja más un modo de dotar a la figura de cierta ingenuidad propia del carácter infantil, aunque el resultado adolece de cierta artificiosidad.

El niño viste chaqueta blanca cerrada en el cuello con un gran pañuelo negro. La claridad del atuendo resalta sobre el fondo oscurecido, acentuando la profundidad de un espacio acotado al máximo. El modelado propio del



estilo final de Fierros, que tiende a la unificación del tono suavizando los contrastes de claroscuro como es habitual en la pintura de finales de siglo, se aprecia en este caso de manera evidente. El reparto de pequeñas zonas de penumbra que subrayan la orografía del rostro se acompaña de una potenciación del tono local y de una iluminación densa que introduce el efecto de atmósfera y de magia del ambiente de manera muy evidente, en una utilización consciente del referente velazqueño en la búsqueda de un resultado naturalista. La luz tamizada, que desdibuja los contornos con más rotundidad que en casos semejantes, demuestra un paso más en estas inquietudes de Fierros, que sigue encontrando en la traducción pictórica del museo su principal referente de estilo.

¹ Obra inédita

DF0252

MANUEL CORTÉS BASANTA¹

c. 1890

Óleo sobre lienzo, 49 x 38 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 435, cat. 277 (repr.)

Manuel Cortés Basanta nació en Ribadeo hacia 1880. Por la edad que aparenta en la imagen, unos siete u ocho años, podemos fechar su retrato en fechas próximas a 1890. Se representa de busto, ante un fondo indefinido de tonalidades parduzcas y negras. Ligeramente terciado hacia la derecha, mira al espectador con rostro serio y melancólico. Viste chaqueta de color marfil, con grandes solapas que continúan en la parte posterior de los hombros de modo análogo al traje de marinero tan común en este momento para la vestimenta infantil. Debajo, otra prenda de idéntico color y tela cubre el pecho y deja asomar el cuello blanco de la camisa, cerrado con un pequeño botón. El atuendo se completa con una amplia boina que cubre el cabello castaño y parte de la frente.

¹ Obra inédita



La obra refleja los principios fundamentales de la retratística de Fierros durante sus últimos años. Sobre la pervivencia de referentes académicos que aún confían en el dibujo como base de la composición, los avances del artista, sobre todo en lo referente a cuestiones lumínicas, le permiten introducir efectos de luz difusa y atmósfera densa que modernizan su estilo, acercándolo a las inquietudes de la pintura española de finales del siglo XIX.

DF0253

SECUNDINO MARTÍNEZ MONTENEGRO

1891

Óleo sobre lienzo, 70 x 53 cm.

Firmado, fechado y dedicado: "A MI QUERIDO AMº. / Dn. Secundino Martínez / Dº. Fierros / 1891" (lat. der.).

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 7; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 258-259, cat. 150 (repr.).

Nacido en Mondoñedo el 11 de junio de 1835, en el seno de una familia hidalga dedicada al comercio de paños, fueron sus padres Pedro Martínez de Pastur y López Gegunde y María



Montenegro de la Portilla¹. Cursa la carrera eclesiástica en el seminario de su ciudad natal y en 1859 termina sus estudios de teología y es ordenado sacerdote. En 1867 es nombrado cura ecónomo de Ribadeo, donde permanece hasta su muerte el 10 de abril de 1907. En Ribadeo fue también director de la Escuela de Náutica y Comercio y de la institución que la sucedió, el Colegio de San Luis. Bajo su mecenazgo se restauró la iglesia del antiguo convento franciscano reconvirtiéndola en templo parroquial.

En su calidad de párroco de Ribadeo fue el oficiante de la boda de Dionisio Fierros y Antonia Carrera el 24 de noviembre de 1873, actuando además como responsable de la novia en ausencia de su padre. Su relación con la pareja hubo de ser constante durante las visitas de estos a Ribadeo; así parece deducirse de la afectuosa dedicatoria del cuadro, que Fierros hubo de regalar al sacerdote.

El artista lo representa de busto, en un lienzo cuadrangular, en posición frontal y mirando

al espectador. Sobre fondo indefinido que se matiza desde el negro hasta tonos verdosos y ocres, se recorta la figura, que viste sotana negra anudada con un cordón cayendo sobre el pecho, estola del mismo color y alzacuellos. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad, de rostro lampiño y redondeado, facciones marcadas y ojos oscuros que miran directamente al espectador con expresión profunda. El cabello, corto y cano en las sienes, da al modelo una apariencia vetusta que, sin embargo, parece menor de los 66 años que tendría en el momento en que el artista fecha el cuadro. Cabría pensar que se trate de una copia de la otra versión del retrato, pintado con anterioridad, como no sería extraño a tenor de su análisis formal: el empleo de un modelado suavizado, con un foco secundario tras la figura, podría ajustarse al estilo del pintor en una etapa más temprana. En ese caso, estaríamos aquí ante la réplica, realizada para el propio efigiado, como vendría a atestiguar la dedicatoria.

¹ Rodríguez Díaz, 2016-2017, p. 501 y ss.

DF0254

SECUNDINO MARTÍNEZ MONTENEGRO
(RÉPLICA)

c. 1873-1891

Óleo sobre lienzo, 61 x 50,5 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (lat. der.).

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Soto de Luiña, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del pintor Dionisio Fierros, 1992, s.p., n^o 14; Castro, 2013, p. 9 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 437, cat. 279 (repr.); Rodríguez Díaz, 2016-2017, p. 503.

Se trata de una versión en formato ligeramente menor del retrato de Martínez Montenegro. Sin más datos sobre su realización, cabría pensar que esta sea la más temprana, sobre la que el artista realizaría luego la réplica dedicada (DF0253).



DF0255

MUCHACHA DE PERFIL

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 39 x 28 cm.

Gijón, colección particular

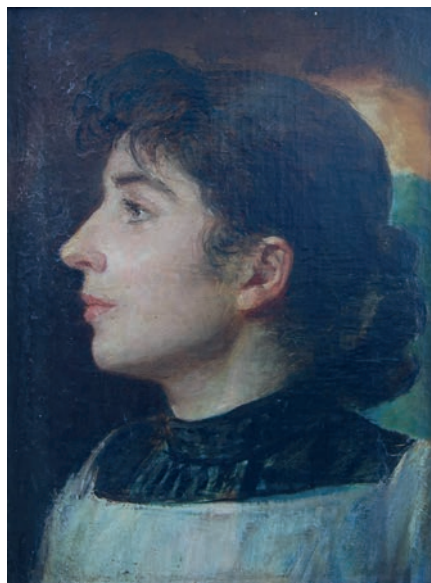
EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala III, nº 17; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 434, cat. 276 (repr.).

La figura se muestra de perfil, en busto muy corto, sobre un fondo de colorido vibrante que se gradúa desde el negro hasta los verdes y anaranjados, como simulando un paisaje crepuscular. La modelo es una mujer joven, de tez clara y ojos marrones, que yergue la cabeza mirando a un punto lejano. Su cabello oscuro se recoge en una sencilla coleta y deja algunos mechones alborotados sobre la frente. Viste lo que parece un traje de camarera, con blusa negra de cuello alto y mandil blanco. De hecho, ha querido identificarse como una sirvienta de la casa del artista, que posaría eventualmente para él. La pose, idéntica a la que adopta la figura central de otro cuadro de Fierros, *Los preparativos de un banquete*



(DF0492.), nos lleva a pensar en una posible relación entre ambos lienzos, siendo la que aquí comentamos un estudio del rostro para una composición en mayor formato de aquel boceto.

La obra destaca por su colorido vivo, tanto en el fondo como en la propia figura, aplicado con pinceladas muy empastadas que dan preeminencia a la mancha sobre el dibujo. El carácter familiar del retrato sirve aquí de excusa para que el artista dé rienda suelta a sus inquietudes pictóricas, liberándose de la rigidez de otros encargos burgueses.

DF0256

MARÍA LÓPEZ REGO¹

1891

Óleo sobre lienzo, 71,5 x 56 cm.

Firmado y fechado: “Dº. Fierros / 1891.” (lat. der.)

Ove (Ribadeo, Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 260, cat. 151 (repr.)

Retrato de busto ante fondo neutro de una dama de edad avanzada. Se sitúa en posición frontal y mira directamente al espectador. Luce un sencillo abrigo negro que le cubre todo el pecho y que deja entrever el cuello de la camisa del mismo color. Se adorna con un medallón dorado, a juego con los pendientes de aro. Los cabellos grisáceos se peinan con



raya al medio y se recogen en la nuca, dejando el rostro y las orejas despejadas.

La dama, María López Rego (1813-1905),

¹Obra inédita

era natural de la parroquia de Ove, en Ribadeo (Lugo). La obra pone de relieve el estilo sobrio y sencillo habitual en los retratos de la hidalguía rural gallega, tanto en el atuendo como en la tipología retratística. Cabe destacar, como característica identificativa de

la última etapa creativa de Fierros en que se data el cuadro, el tratamiento eminentemente pictórico del rostro, en el que una pincelada suelta y un color bien graduado se combinan para acentuar el naturalismo de la representación.

DF0257

JOSEFA FERNÁNDEZ LÓPEZ¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a cartón, 71,5 x 56,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Ove (Ribadeo, Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 436, cat. 278 (repr.)

La dama es Josefa Fernández López (1848-1930), hija de María López Rego, retratada por Fierros en 1891 (DF0256). La lógica nos lleva a datar el cuadro en una fecha cercana, hacia los últimos años del pintor, hipótesis que se puede corroborar atendiendo a cuestiones formales o incluso al tipo de atuendo de la modelo: un vestido entallado, con mangas ajustadas y cuello chimenea característico de finales del siglo XIX. Su aspecto es el de una mujer joven, de rostro delgado y facciones marcadas, con cabellos oscuros que recoge tras la cabeza dejando el rostro despejado. Como únicos elementos de joyería, luce discretos pendientes y un broche en forma de flor cerrando el cuello del vestido. Se dispone en posición frontal, mirando al espectador, ante un fondo oscurecido. La figura se envuelve en una gran penumbra que casi difumina los contornos, aunque la base lineal es perceptible incluso en zonas de sombra. Entre esta oscuridad destaca el rostro modelado sobre contrastes de claroscuro y trabajado con una



pincelada compacta que poco tiene ya que ver con el tratamiento pictórico del retrato de su madre, y que en este caso pretende destacar la juventud del rostro de la dama. Se constata así la pervivencia, aun en los últimos años del pintor, de un modo académico más frecuente en etapas anteriores pero que sigue estando vigente y que resulta válido para obtener un resultado naturalista.

¹ Obra inédita

DF0258

JOSÉ MARÍA PARDO MONTENEGRO

1891

Óleo sobre lienzo, 123 x 92 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1891." (áng. inf. der.)

Mondoñedo (Lugo), Residencia de Ancianos An Rafael

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 8; Rodríguez Paz, 2012 b, p. 286; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 261, cat. 152 (repr.).

Ribadense de nacimiento, José María Pardo Montenegro ejerció en la Audiencia Territorial de A Coruña y fue diputado por Mondoñedo en 1852. Junto a su mujer, María Micaela Romero Gómez, fundó el asilo de Mondoñedo en 1898.

Se representa de pie, en formato de dos tercios y en posición frontal ante fondo neutro de tonalidades verdosas que se gradúa por efecto de la luz generando una sensación atmosférica envolvente propia de la tendencia del retrato de finales de siglo. Viste frac de color negro, con camisa blanca, pajatita y chaleco bajo el que asoma la leontina. Debajo de la chaqueta lleva la banda de la Orden de Isabel la Católi-



ca, acompañada por la insignia sobre el pecho. Peina cabellos grisáceos, y un espeso bigote de guías afiladas que aporta carácter al rostro. La obra es ejemplo de la tipología de retrato elegante derivado de Madrazo, que Fierros sigue empleando como sinónimo de prestigio. Con todo, el aparato se reduce en este caso a un pequeño bufete con dos libros sobre los que el efigiado apoya su mano. La propia evolución del retrato español durante esos años se aprecia en el uso de una pincelada ágil y luminosa, y de un modelado que rebaja los contrastes de claroscuro para unificar el tono.

DF0259

MARÍA MICAELA ROMERO GÓMEZ

1891

Óleo sobre lienzo, 123 x 92 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1891." (áng. inf. izq.)

Mondoñedo (Lugo), Residencia de Ancianos San Rafael

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 9; Rodríguez Paz, 2012 b, p. 286, 288; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 262, cat. 153 (repr.).

Fundadora del asilo de Mondoñedo junto a su esposo, María Micaela Romero se muestra en un retrato de idénticas proporciones y esquema formal que el de aquél (DF0258), concebidas ambas obras para lucir en pare-



ja formando un conjunto unitario, aunque sin perder cada una su individualidad. La dama se representa de pie, de dos tercios, en posi-

ción frontal y ante un fondo neutro que adquiere un tratamiento semejante al del retrato de su esposo. Luce un elegante vestido negro a la moda de finales del XIX, con polisón, talle ajustado, manga farol y cuello chimenea. La riqueza del vestido se complementa con los elementos de joyería: broches, pendientes, pulseras y anillos, que denuncian, además del formato del retrato, la elevada posición de

la modelo. Los cabellos oscuros se recogen en un moño, dejando caer algunos mechones rizados sobre la frente. De forma análoga al retrato de su marido, la dama apoya su brazo izquierdo sobre el respaldo de una silla de madera, en una especie de simplificación formal de los elementos propios del retrato de aparato que en la tradición de retrato elegante aporta empaque y dignidad a la obra.

DF0260

RETRATO DE CABALLERO¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 73,5 x 58,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 18???" (lat. der., los dos últimos dígitos ilegibles)

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 438, cat. 280 (repr.)

Retrato de caballero dispuesto de busto y ligeramente terciado ante fondo neutro, en un lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. Es un hombre de mediana edad, de facciones marcadas, frente despejada y mejillas rehundidas que definen un rostro maduro. La espesa barba castaña, partida al medio, confiere carácter a un rostro cuya expresividad se concentra en una mirada severa y de gran vitalidad que mira directamente al espectador. El atuendo es el propio de un caballero burgués de la época: traje de chaqueta con chaleco, camisa blanca y pajarita.

La obra es ejemplo de los logros alcanzados por Fierros en el género del retrato en sus últimos años. Sigue empleando una clara base lineal para construir la figura, deudora de su formación junto a Madrazo, que se aprecia en los contornos delimitados por un dibujo bien



amarrado, y que destaca fuertemente sobre un fondo aclarado que deja a un lado los contrastes de claroscuro habituales en otros retratos del pintor. De hecho, la luz se torna aquí más diáfana y unitaria, aunque sin perder su afán naturalista, lo cual nos lleva a un tipo de iluminación habitual en la retratística de finales del XIX que unifica los tonos y no contrasta valores, y que genera el tan característico modelado fotográfico en el sombreado suavizado del rostro, plasmado aquí con un nivel de detallismo que consigue un resultado de gran realismo.

¹ Obra inédita

DF0261

RETRATO DE CABALLERO¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 19 x 15,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 439, cat. 281 (repr.)

Ha de tratarse de un boceto preparatorio o réplica a menor tamaño del retrato anterior. Muestra de nuevo la figura de busto en lienzo de formato oval y con idéntico aspecto, tan sólo cambiando la pose hacia un punto de vista más frontal levemente ladeado en sentido opuesto. El tamaño reducido disminuye el grado de detallismo del cuadro definitivo, para privilegiar un estilo más pictórico que acentúa el efecto abocetado. Apréciase sobre

¹ Obra inédita



todo el tratamiento más colorista del fondo, o el modelado más esquemático del rostro aun siguiendo los mismos patrones lumínicos.

DF0262

RETRATO DE SEÑORA¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 35 x 29 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 440, cat. 282 (repr.)

Retrato en formato de busto corto de una mujer, dispuesta en un punto de vista frontal ante fondo neutro. Es una dama de ojos claros, cabello rubio entrecano recogido, y rostro afaible en el que se aprecian rasgos del paso de la edad. Domina en su rostro una expresión sosegada que se concentra en una mirada de cierta nostalgia, dirigida al espectador. Cubre su cabeza con un velo o mantilla negra que deja el rostro despejado y que cae sobre los hombros, pudiéndose ver el cuello de encaje blanco del vestido.

Fierros sigue los parámetros habituales para la composición del retrato, al jugar con los contrastes de luz y sombra para generar el modelado del rostro. No obstante, vemos ya



una clara tendencia hacia la unificación del tono y a suavizar los contrastes, que nos remite a una etapa avanzada en su producción. Lo mismo ocurre en cuanto al empleo del color y la pincelada, mucho más suelta y con una factura abocetada que en muchos elementos prescinde del dibujo como recurso compositivo y se encamina hacia un resultado eminentemente pictórico.

¹ Obra inédita

DF0263

AUTORRETRATO DEL PITILLO

c. 1890-1894

Óleo sobre lienzo, 55 x 43,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1943; Madrid, 1966; A Coruña, 1973; Gijón, 1980.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., nº 25 (repr.); Villa Pastur, 1973 a, p. 98-99, 140 (repr.); *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 29 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 67; Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1583, 1589 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 441-442, cat. 283 (repr.).



Se trata, con gran probabilidad, del autorretrato más tardío de Fierros. Villa Pastur lo data en torno a 1887, pero su realización ha de ser forzosamente posterior si atendemos al aspecto más anciano que presenta en comparación con obras anteriores. Se muestra de busto en posición frontal, con la cabeza levemente ladeada hacia la derecha y encarando al espectador, con lo que recupera la tipología de autorretrato confidente de ejemplos más tempranos. Viste traje oscuro, camisa y corbata negra adornada con alfiler de brillantes. Se cubre con capa, que luce con el embozo vuelto hacia atrás sobre el hombro izquierdo. El sombrero chambergo se dispone ladeado tapando la mitad de la frente. Porta pequeños anteojos mientras sostiene entre sus labios el cigarro que da nombre al cuadro. Como fondo se emplea un sencillo celaje acompañado de unos árboles apenas abocetados a la izquierda.

Fierros vuelve a demostrar su buen hacer en la captación de su propia imagen al representar con franqueza un rostro que nos mira con gran carga expresiva concentrada en la mirada. El rostro casi anciano, en el que se aprecia la flacidez y el tono mortecino de la piel, se ilumina desde el ángulo superior izquierdo, quedando la parte opuesta en sombra por efecto del sombrero. Es no obstante una iluminación diáfana que poco tiene que ver ya con los juegos de claroscuro que modelaban

sus retratos más tempranos, y que responde a un mayor estudio del natural. La unificación del tono en el modelado se acompaña de una acentuación del tono local que busca subrayar la singularidad de las facciones. Por su parte, el efecto de atmósfera densa que conlleva la iluminación naturalista se pone de manifiesto en el tratamiento poroso y diluido de las formas, especialmente en el rostro, lejos ya del academicismo de sus primeras obras. Así, el autorretrato se convierte una vez más en una excusa para que el pintor demuestre su alarde técnico: apréciase, en este sentido, el brillo en semipenumbra del metal de los anteojos, o la mecha prendida del cigarro.

DF0264

PEPÍN GUAPO

1892

Óleo sobre lienzo, 63 x 50,5 cm.

Firmado, fechado y dedicado: "A mi amº. Pepin / Guapo. / Dº. Fierros / 1892." (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 5; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 2 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 16, 263, cat. 154 (repr.).



La dedicatoria sobre la firma nos sitúa ante un caso más de retrato realizado para uno de los amigos de Fierros en Ribadeo. Es ejemplo de los últimos pasos que el pintor aplica en el proceso de simplificación del esquema de retrato burgués, ya hacia el final de su vida. La figura se sigue destacando volumétricamente sobre un fondo neutro que ya no se oscurece ni se gradúa sino que aprovecha la imprimación blanca del lienzo como base plana. El foco de luz, mucho más claro y diáfano, ilumina la composición de un modo homogéneo, unificando el tono con un modelado

que reparte pequeñas sombras apoyado por el sentido compositivo de un color que se trabaja con pinceladas rápidas.

El modelo, de busto, se muestra en posición frontal al tiempo que vuelve la cabeza hacia la derecha. De aspecto joven, aunque con signos de la edad en la frente y los ojos, luce cabello castaño muy corto, barba espesa y tez oscura animada por carnaciones rosáceas en las mejillas. Viste traje negro con corbata de lazo semioculto por el cuello de la camisa, y se cubre con un gabán sin abotonar.

DF0265

JOSEFA LANZA TRELLES¹

1892

Óleo sobre lienzo, 70 x 52,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1892." (lat. der.)

Foz (Lugo), colección particular

INSCRIPCIONES

"(De fotografía)" (lat. der., sobre la firma)

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 122, 126 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 264, cat. 155 (repr.).



La simplificación de medios que caracteriza los retratos finales de Fierros se aprecia con claridad en este caso. Dispuesta la figura de busto, ladeada hacia la derecha, se define con

una pincelada poco matérica, de efecto poroso y mate en el empleo del color que deja ver la trama de la tela como consecuencia de

¹ Obra inédita

la utilización de menor cantidad de pigmento. La imprimación clara del lienzo vuelve a emplearse, esta vez con una ligerísima capa ocre, como fondo sobre el que destaca volumétricamente la figura. El estilo pictórico, de pincelada ligera y abocetada se aprecia en el tratamiento de la parte inferior del lienzo, que el artista deja menos acabada, quizá pensando en acomodar el retrato a una moldura oval que dejaría oculta esa zona. En el modelado del rostro la unificación del tono se hace más

evidente al reducir las sombras a pequeñas manchas que subrayan los rasgos de la dama. Esta es una mujer corpulenta, de mediana edad, que viste un sencillo traje negro con botonadura sobre el pecho prendido con broche de oro y rubí y cuello de seda blanca. El rostro, de facciones redondeadas, presenta tez morena con mejillas sonrosadas. Los cabellos castaños se peinan en un recogido de formas onduladas que deja al descubierto el rostro y las orejas con discretos pendientes dorados.

DF0266

MUCHACHA CON NICOLÁS, HIJO DEL PINTOR

c. 1892

Óleo sobre lienzo, 42 x 31,5 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (lat. izq.)

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

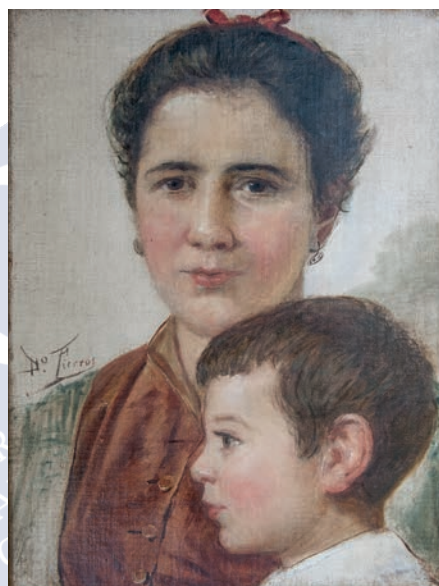
A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, n^o 23; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 444, cat. 285 (repr.).

Gamallo, en apuntes personales, identifica al pequeño con Nicolás a los cuatro años, lo que nos llevaría a datar la obra en 1892. El hijo del pintor se acompaña de una joven, probablemente una sirvienta o niñera de la familia, en un inusual retrato doble que presenta las figuras de modo poco convencional. La mujer se muestra de busto en posición frontal, mirando al espectador; luce blusa marrón y una chaqueta apenas abocetada con trazos grises y azules. Recoge su cabello oscuro con un lazo rojo y adorna sus orejas con discretos pendientes. Ante ella se recorta el perfil de Nicolás, mirando hacia la izquierda. De él vemos tan sólo la cabeza y el cuello blanco de su traje.

La disposición de ambos personajes resulta un tanto extraña, al no existir una relación compositiva entre ambas figuras que las hagan partícipes de un mismo todo. No obstante, se aprecia el afecto del pintor a la hora de captar la dulzura de los rostros y las miradas



en un retrato que ejemplifica el gusto burgués por la representación de escenas de carácter íntimo y familiar.

DF0267

FRAY RAMÓN MARTÍNEZ VIGIL

1893

Óleo sobre lienzo, 231,5 x 123 cm.

Firmado y fechado: "Lo pintó D^o. Fierros / 1893."
(áng. inf. izq.)

Covadonga (Cangas de Onís, Asturias), Cabildo.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1988

BIBLIOGRAFÍA

Retrato del Rmo. P. Martínez Vigil, 1893, s.p.; *Fierros*, 1894 a, s.p.; Alonso, 1926, p. 706 (repr.); Menéndez-Pidal, 1956, p. 138; Menéndez-Pidal, 1958, p. 92; Villa Pastur, 1973 a, p. 58, 91, 93, 94; Villa Pastur, 1985, p. 127; Marcos Vallaure, 1988, p. 108, 109 (repr. n^o 40); Villa Pastur, 1994, p. 38, 63, 64; Álvarez Quintana, 1997, p. 639 (repr. fig. 1); Barón, 2001 b, p. 363-366, cat. 190 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 265-267, cat. 156 (repr.).

Es uno de los últimos grandes retratos de Fierros, encargado por el propio Martínez Vigil siendo obispo de Oviedo para el Salón del Trono del Palacio Episcopal. Es retrato de gran empeño y uno de los de mayor empaque de cuantos realizó el artista, con un gran despliegue de elementos accesorios en los que Fierros acierta a plasmar la opulencia de la que gustaba el modelo. Es también su retrato de mayor formato, con unas dimensiones que superan los dos metros de alto y le permiten representar la figura de tamaño natural y de cuerpo entero.

Dispone al efigiado de pie sobre una alfombra, ligeramente terciado hacia su derecha y volviendo la cabeza en sentido opuesto. Viste sotana, roquete, muceta blanca y capa magna roja, y se cubre con solideo. Sobre la muceta luce banda y Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, y Gran Cruz del Mérito Militar, además de un gran pectoral con piedras preciosas que, junto con el anillo, serían donados al Cabildo de Covadonga tras su muerte. A su derecha se sitúa una mesa con faldón de terciopelo rojo y flecos dorados en el que están bordadas sus armas, timbradas con la corona real y el sombrero de obispo. Éstas quedan semiocultas por un plano, en aguada sepia, con el alzado de la Basílica de Covadonga,



cuya construcción promovería y llegaría a consagrar el propio Martínez Vigil¹. El plano está sujeto por dos tomos encuadernados en piel verde con nervios dorados y en los que se descubren dos obras de su autoría: *Curso de Historia Natural, Fisiología e Higiene, según los principios de Santo Tomás de Aquino* (Madrid, 1883) y *Sínodo Diocesano de Oviedo, celebrado el 1, 2 y 3 de septiembre de 1886, por el Excmo. y Rmo. Sr. Dr. D. Fr. Ramón Martínez Vigil* (Oviedo, 1887), que recoge las Constituciones redactadas por él. Sobre ellos descansa el birrete con borla verde de Capellán Real, y detrás se sitúa un Cristo crucificado. Al otro lado de la escena, tras el efigiado, queda semioculto un sillón con respaldo *à la cathédrale* de perfil apunta-

¹“El distinguido pintor, nuestro amigo don Dionisio Fierros, nos ha entregado 100 pesetas para la suscripción destinada a la obra del templo monumental de Covadonga, y ayer mismo lo hemos entregado en la Secretaría del Palacio Episcopal”. *El Carbayón*, 7-7-1892. Transcrito por Dionisio Gamallo Fierros. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

do, y tapizado en terciopelo carmesí, mismo color que el cortinaje y la pared que cierran la estancia.

La fastuosidad de la representación, que demuestra la asimilación por parte de Fierros de una larga tradición de retrato eclesiástico de aparato, condensa asimismo la intención de Martínez Vigil de verse retratado en una obra de gran ostentación, acompañado de elementos alusivos al poder. Las tonalidades rojizas son las dominantes en la escena, tanto en los elementos accesorios como en la gran capa que en su caída aristada hasta el primer término acentúa el efecto de escenografía barroca. En este cromatismo J. Barón ha querido ver cierta referencia a los maestros venecianos cuya obra Fierros había podido admirar durante sus visitas al Museo del Prado o en su viaje a Italia dos años antes de realizar esta obra. El gusto por la viveza del color es de hecho una de las principales novedades del estilo del artista en su última etapa, cada vez con mayor interés por la plasmación de los efectos pictóricos sobre los plásticos que aquí se refleja también en una ejecución rápida que incluso parece abocetada en algunos detalles. Una gacetilla de *El Carbayón* publicada en marzo de 1893 daba cuenta de la impresión que suscitó la obra al alabar el “acabado trabajo, de sorprendente parecido, color y tono brillante” y destacando el colorido “con efectos preciosos en los ropajes”².

Martínez Vigil debió de posar para Fierros en su estudio de Oviedo, dada la importancia del encargo. Sin embargo, esto no es óbice para que el artista empleara además algún modelo fotográfico. Así se deduce del gran parecido físico y de la acertada captación de la expresividad del rostro.

La importancia del encargo y el empeño que el artista puso en él se advierten en el tipo de firma “a la antigua” con la que Fierros parece querer destacar su labor. Asimismo, contamos con un boceto preparatorio en pequeñas dimensiones (DF0268), práctica habitual en trabajos de cierta importancia. J. Barón lo califica como “el más importante retrato de

la iconografía de Martínez Vigil”, por encima de obras de otros artistas como José Uría y Uría, José Pardo Norniella o Nicolás Soria.

Ramón Martínez Vigil (Tiñana, Siero, Asturias, 1840 – Somió, Gijón, Asturias, 1904) fue una de las personalidades eclesiásticas más destacadas de su tiempo en Asturias. Ingresó en la orden dominica y se trasladó a Manila donde pudo terminar sus estudios de Filosofía y Teología. Considerado un hombre con gran capacidad de trabajo y organización, tras su regreso a Madrid fue procurador general de su Orden para las provincias de España y Filipinas. En 1884 fue nombrado obispo de Oviedo, cargo que desempeñó hasta su fallecimiento impulsando una gran actividad en la organización y reforma de la diócesis. Fue autor de numerosos escritos y promotor de diversas construcciones religiosas entre las que destacan el Seminario Conciliar y la Basílica de Covadonga.

² *El Carbayón*, 1893, p. 3. Recogido también en Barón, 2001 b, p. 363-366.

DF0268

BOCETO PARA EL RETRATO DE FRAY RAMÓN MARTÍNEZ VIGIL

c. 1893

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 24 x 16,5 cm.

Firmado: "Fierros" (áng. inf. izq.)

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 1968; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición de óleos..., 1968, s.p., nº 38; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala II, nº 26; López Vázquez, 1999, p. 376 (repr., cit. erróneamente como *Boceto do Bispo frei Ramón Menéndez*); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 445, cat. 286 (repr.).



Como acostumbra a hacer con encargos de cierta importancia, Fierros lo ensaya previamente en un pequeño boceto. Muestra ya una idea madura del retrato, sobre la que apenas introduce cambios en la versión definitiva, disponiendo al modelo de manera análoga y acompañado de los mismos elementos accesorios. El único cambio notable se aprecia en el espacio superior del lienzo, menor en

este caso, sin una zona vacía tan amplia sobre la figura. Con todo, no es el único caso en el que el artista hubo de introducir este tipo de corrección respecto al diseño del apunte, como se aprecia en los retratos de Alfonso V de León (DF0018) y de Manuel García Barzanallana (DF0070). Por lo demás, la composición apenas introduce modificaciones sobre el boceto.

DF0269

JOSÉ SATURNINO GARCÍA¹

1893

Óleo sobre lienzo, 41,5 x 33 cm.

Fecha y dedicado, con inscripción casi ilegible: "A mi amigo [...] / [...] / [...] '93" (áng. sup. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

INSCRIPCIONES

"Se concluirá" (áng. inf. der.)

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 268, cat. 157 (repr.)

El que probablemente sea el último retrato que Fierros pinta en Ribadeo nos permite apreciar un momento intermedio en su proceso de ejecución, al haber quedado inconcluso. Iniciado en el verano de 1893, según testimonio de los descendientes del retratado y actuales propietarios del cuadro, debía finalizarse al regreso de Fierros a Ribadeo el año



siguiente, regreso que no llegó a producirse por la repentina muerte del pintor en junio de 1894. La inscripción "Se concluirá" situada en la parte inferior del lienzo da cuenta de la naturaleza inacabada de la obra, aun cuando el pintor hubiera incluido ya la dedicatoria y

¹ Obra inédita

la fecha –suponemos que de manera provisional- en la parte superior. No obstante, el aspecto de la obra la sitúa en una fase próxima a su finalización, máxime teniendo en cuenta el efecto abocetado con que Fierros concluía muchos retratos de esos años. El rostro muestra la evolución de su estilo hacia un modelado cromático que casi prescinde del dibujo como base definidora de la forma, mientras la pincelada ligera demuestra una vez más la rapidez de ejecución que caracteriza su última etapa.

DF0270

SALVADOR DÍAZ ORDÓÑEZ Y ESCANDÓN

1894

Óleo sobre lienzo, 68,5 x 54,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1894." (áng. inf. izq.)

Oviedo, Colección de Patrimonio Artístico del Ayuntamiento

PROCEDENCIA

Donación de una sobrina nieta del retratado, 1992.

EXPOSICIONES

Soto de Luíña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 4; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 269-270, cat. 158 (repr.).

Hijo de Víctor Díaz Ordóñez y Suárez Miranda y de Antonia Escandón y Lue –ambos retratados por Fierros con anterioridad (DF0187, DF0190)-, Salvador Díaz Ordóñez nace en Oviedo en 1845. Estudia la carrera militar en la Academia de Segovia, pasando al término de la misma a prestar servicios en la Fábrica de Armas de Trubia. Posteriormente combate en la guerra carlista, donde alcanza la graduación de comandante por méritos de guerra. Durante su permanencia en Trubia proyecta distintos tipos de cañones que serían adoptados por el ejército y que le valdrían el ascenso a teniente coronel –graduación con la que combate en Cuba en 1894- hasta ser ascendido a general de brigada, momento en que es retratado por Fierros. De vuelta a España sigue desempeñando altas misiones militares hasta su

El modelo es un hombre de mediana edad y aspecto corpulento, que se sitúa terciado hacia la izquierda y mirando al espectador con expresión distante y altiva. La mirada rehundida, enmarcada por párpados abultados, caracteriza un rostro de formas ovaladas en el que las arrugas y la marcada calvicie denuncian el paso de la edad. Viste gabán, chaqueta oscura, camisa blanca y corbata de tonos anaranjados tan sólo insinuada por medio de ligeros brochazos.



fallecimiento, ocurrido en combate en Marruecos el 14 de octubre de 1911. Por esta última acción se le concede, a título póstumo, el grado de teniente general.

Fierros lo retrata de busto, en posición frontal y vistiendo uniforme militar. A sus casi cincuenta años, su aspecto es aún el de un hombre joven, con barba cerrada y cabellos castaños con algunos mechones entrecanos en las sienes. Se dispone ante un fondo nebuloso de tonos grises, azules y ocre muy diluidos. El efecto abocetado del fondo, junto con la parte inferior del busto, contrasta con la descripción amarrada del rostro y el uniforme, jugando con la sensación de obra inacabada que tanto gustaba a Fierros en sus últimos años. Lo amarrado del dibujo no impide sin embargo introducir en el cuadro un efecto atmosférico que difumina los contornos y, ayudado por el fondo des-

vaído, generar una sensación envolvente en torno a la figura. Fierros firma aquí uno de

los mejores retratos de sus últimos años, demostrando su correcto dominio del género.

DF0271

RETRATO DE SEÑORA¹

1894

Óleo sobre lienzo, 55 x 43 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1894" (lat. der., rascado sobre la pintura)

Riotorto (Lugo), colección particular

PROCEDENCIA

Madrid, colección particular, c. 2003.

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 271, cat. 159 (repr.)

Retrato de dama en formato de busto corto, terciada hacia la izquierda y sobre fondo neutro de tonos verdosos. Es una mujer de mediana edad, que mira al espectador con expresión triste y melancólica, marcada por el ceño fruncido. Sus cabellos castaños y ondulados se recogen del rostro, dejando las orejas despejadas para lucir pequeños pendientes. Cubre la cabeza con un tocado o mantilla negra que cae sobre los hombros y cubre el vestido oscuro, cerrado en el cuello con un broche.

La datación de la obra en los últimos años de

¹Obra inédita

DF0272

JUSTA FERNÁNDEZ¹

c. 1894

Óleo sobre lienzo, 63 x 49 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 433, cat. 275 (repr.)

Originaria de Santa Marina, localidad próxima a Ballota, casó con Eugenio Fierros, sobrino del artista. Con una notable diferencia de edad entre ambos, el matrimonio se celebró por poderes, estando ella en Santa Marina y él en Madrid. La correspondencia mantenida entre Fierros y Antonia durante la última estancia del pintor en la capital nos lleva a

¹Obra inédita



Fierros se aprecia en la técnica rápida y suelta con que está trabajada la figura. A pesar de mantener una importante base lineal para construir los volúmenes, los contornos se difuminan por efecto de una pincelada ligera y de una luz que potencia la sensación de atmósfera, de modo que en telas y cabellos el dibujo desaparece para dar paso a un marcado protagonismo del color y la mancha.



suponer que, al igual que el retrato de la pequeña Eugenia (DF0273), éste fue realizado en las mismas fechas: "Hoy pienso ir á casa

de Eugenio mi sobrino, por que quedó el dorador de mandarle hoy los marcos de Justa y la niña y deseo colocárselos con buena luz.”² El atuendo de la retratada, un sobrio vestido negro entallado, de cuello chimenea y mangas abullonadas en los hombros, sigue la moda propia de los últimos años del siglo que vemos en otras obras del pintor. Es retrato de menor carácter que el de su esposo (DF0243), recortado sobre un fondo indefinido de tona-

² Carta de Fierros a Antonia. Madrid, 25-5-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 46.

DF0273

EUGENIA FIERROS FERNÁNDEZ, SOBRINA NIETA DEL PINTOR

c. 1894

Óleo sobre lienzo, 29 x 24 cm.

Firmado: “D. Fierros” (lat. der.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., n° 47; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala II, n° 10; Villa Pastur, 1973 a, p. 102; Villa Pastur, 1994, p. 70; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 446, cat. 287.

La pequeña es hija de Eugenio Fierros y Justa Fernández, por lo tanto, sobrina nieta del artista. Según testimonio de sus descendientes, actuales propietarios del cuadro, fue retratada poco antes de la muerte del pintor, durante la última estancia de éste en Madrid en la primavera de 1894. Así se confirma al revisar la correspondencia de Fierros a Antonia en esas fechas, donde se refiere a este retrato: “Hoy pienso ir á casa de Eugenio mi sobrino, por que quedó el dorador de mandarle hoy los marcos de Justa y la niña y deseo colocárselos con buena luz.”¹

El artista retrata a la niña con pocos meses de edad, siguiendo el mismo esquema que había empleado en los retratos de sus hijos. En un

lidades parduzcas, en el que se proyecta ligeramente la sombra de la efigiada. Esta se sitúa de frente y mira al espectador con gesto inexpresivo, aunque esbozando una leve sonrisa. El rostro, de facciones redondeadas, ojos marrones y labios finos, es el de una mujer joven. Los cabellos castaños se peinan en un moño, dejando al descubierto las orejas que lucen pendientes dorados a juego con el broche del cuello.



lienzo de pequeñas dimensiones, la muestra en formato de busto corto, en posición frontal y ante un fondo negro sobre el que destaca el volumen de la figura. Viste un traje de pelo espeso, muy cerrado y con lazo al cuello, en tonos difuminados que van desde el rosáceo hasta el gris con toques de blanco. La capota, de idéntica textura, cubre totalmente la cabeza, dejando al descubierto sólo la zona del rostro. El artista acierta una vez más en la captación de la esencia del retrato infantil, a través de una expresividad dulcificada y de un modelado uniforme que destaca los valores pictóricos de la obra.

¹ Carta de Fierros a Antonia. Madrid, 25-5-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 46.

DF0274

JUAN BANCES CONDE

1894

Óleo sobre lienzo, 65 x 53,5 cm.

Firmado, fechado y dedicado: "A mi amº. / J. Bances, / Dº. Fierros / 94." (lat. der.).

Oviedo, Junta Provincial de Asturias de la Asociación Española Contra el Cáncer.

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 b, s.p.; Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 122; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 16, 272-274, cat. 160 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

"a Bances lo tengo citado para pasado mañana para hacerle el suyo, que ya es tiempo". Carta de Fierros a Antonia, Madrid, 17-5-1894. Ribadeo, archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 43.

"Yo pinté estos días el retrato de Bances, que ya era poco menos que vergüenza para mí el no hacerlo. Salió muy guapo, por más que él es algo feo". Carta de Fierros a Antonia, Madrid, 21-5-1894. Ribadeo, archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 44.

"[...] he pintado el de Giraldeili [...] y Bances". Carta de Fierros a Antonia, Madrid, 5-6-1894. Ribadeo, archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 49.

"Hoy día de toros almuerzo con Vallarín y como con Bances, que me comidó hace dos días. [...] Está loco de contento con el retrato que le hice y quiere echar la casa por la ventana". Carta de Fierros a Antonia, Madrid, 10-6-1894. Ribadeo, archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 50.

La amistad entre Bances y Fierros se remonta a 1891, cuando el primero contacta con el pintor para encargarle, en nombre de la Junta Directiva del Centro Asturiano de La Habana, un retrato de su presidente, Manuel Valle Fernández (DF0948). En ese primer contacto, Bances manifiesta conocer la reputación y el trabajo de Fierros: "Conozco los retratos de Alfonso XII y D. Ignacio Herrero, de que usted me habla, y desde niño admiré en mi casa de Pravia el de mi abuelo D. Dionisio Conde, obra también de usted."¹ A raíz de ese contacto, que debió dar lugar a una estrecha amistad, el artista hubo de comprometerse a hacerle un retrato, que no obstante pospuso hasta 1894: "Yo pinté estos días el retrato de



Bances, que ya era poco menos que vergüenza para mí el no hacerlo. Salió muy guapo, por más que él es algo feo"². A través de la correspondencia mantenida entre Fierros y Antonia en esas fechas podemos saber que este es uno de los últimos retratos que realizó, pocos días antes de morir, constatando además las pocas sesiones que el pintor hubo de dedicarle: en carta del 17 de mayo cuenta a su mujer que "a Bances lo tengo citado para pasado mañana para hacerle el suyo, que ya es tiempo". Cuatro días después se refiere al retrato como un trabajo terminado.

Lo representa de busto, en posición frontal y ante un fondo definido por un cortinaje recogido a la izquierda. La presencia de este elemento resulta extraña en retratos de busto, pues como hemos visto suele emplearse más frecuentemente en la tipología de aparato para potenciar el empaque de la obra. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad –tendría alrededor de 45 años en el momento de posar para el pintor–, de cabello castaño y pequeño bigote que deja entrever unos labios gruesos esbozando una sonrisa. Viste traje de chaqueta negro con chaleco, corbata de lazo y camisa blanca.

Técnicamente la obra supone un paso más en la línea de simplificación que experimentan los retratos de Fierros durante su última eta-

¹ Carta de Juan Bances a Dionisio Fierros, Madrid, 21-10-1891. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 33.

² Carta de Fierros a Antonia, Madrid, 21-5-1891. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 44.

pa. La base compositiva sigue siendo lineal, con una fuerte dependencia del dibujo que define claramente los contornos. A este dominio de la línea se subordina el uso de una paleta cromática que gravita sobre los negros, ocre y carmines, aplicados con grandes brochazos muy poco empastados y sin apenas gradación tonal. Se estima el valor compositivo de la mancha cromática, en grandes campos de color que tienden a una geometrización muy marcada que acentúa la presencia rotunda del personaje. En este sentido juega un papel fundamental el tipo de luz empleada, alejándose del esquema naturalista común en la mayoría de sus retratos para decantarse por una iluminación más ruda que subraya la línea de contorno y genera asimismo unos pliegues de gran dureza en las telas. Los efectos lumínicos se ven afectados también por el proceso de simplificación, y así se observa en la voluntad del artista de insinuar unos escuetos reflejos en la chaqueta y en el cortinaje, definidos más por color que por luz, con unos ligeros trazos de tonalidades más claras que acentúan ese esquematismo.

Pero quizá donde se encuentre la principal aportación de esta simplificación del proceso pictórico sea en el modelado del rostro, condicionado directamente por el cambio lumínico que tiende a rebajar los contrastes y a unificar el tono. El tratamiento de las carnaciones se aclara, favoreciendo un reparto de las sombras con pequeñas manchas cromáticas.

Las modificaciones en la iluminación suponen además que no se resalte el protagonismo del rostro sobre el resto del cuadro, sino que toda la estancia se vea bañada por un foco homogéneo. De este modo se otorga prácticamente la misma intensidad lumínica al personaje que al fondo, haciendo que apenas destaque uno sobre otro y en consecuencia se aplane el espacio, de forma que el cortinaje de cierre se vea más aún como una simple mancha de color que como un elemento definidor de espacio. La presencia de este elemento recuerda en su composición al *Bodegón con quesera, compotera y naranjas* (DF0494), una de las últimas naturalezas muertas del artista, donde el cortinaje se emplea de manera análoga,

superpuesto a una pared de fondo y con un tratamiento casi geometrizante.

Fierros reduce los elementos que potencian la individualización de los rasgos del retratado, quedando reducidos a unas líneas muy marcadas alrededor de la boca y el mentón. Sin embargo, no consigue renunciar totalmente a ciertos clichés que ha utilizado una y otra vez en su obra retratística. Es lo que ocurre con los recursos de caracterización psicológica del efigiado, como el humedecer las pupilas y fruncir ligeramente los párpados, empleados para dotar de una mayor expresividad al rostro, una expresividad que de nuevo se concentra fundamentalmente en la mirada, aunque sin alcanzar las cotas de introspección psicológica de otros retratos. Con todo, a tenor de lo que expone Fierros en carta del 10-6-1894 a su esposa, el modelo quedó muy satisfecho con el resultado: “Hoy día de toros almuerzo con Vallarín y como con Bances, que me combidó hace dos días. [...] Está loco de contento con el retrato que le hice y quiere echar la casa por la ventana”³.

Juan Bances (Pravia, 1863 - Santa Ana de Abuli, Oviedo, ca. 1950) fue un abogado y escritor asturiano. Tras doctorarse en la Universidad de Madrid comenzó su dedicación literaria en diversas publicaciones asturianas como *El Nalón*, *Revista de Asturias* y *El Eco de Asturias*. Más tarde, ejerciendo la abogacía en Madrid -momento en que posa para Fierros-, colaboró asiduamente en las revistas *La Correspondencia de España* y *Revista de España*, además de en el periódico ovetense *El Carbayón*. En 1903 marchó a Cuba como director de una casa de banca. Allí contribuyó a la consolidación del Centro Asturiano de La Habana, del que fue director durante tres períodos sucesivos. En 1914 regresó a Madrid, donde vivió apartado de la actividad pública, aunque manteniendo algunas colaboraciones esporádicas en *El Carbayón*. En este diario escribió una de las notas necrológicas de Fierros, el 4-7-1894.

³ Carta de Fierros a Antonia, Madrid, 10-6-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 50.



PINTURA COSTUMBRISTA





DF0275

MOZA GALLEGA

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 66,5 x 33 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. izq.)

Pozuelo de Alarcón (Madrid), colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Ribadeo, Pedro Moreno, 1951; Madrid, José Páramo, 1973.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 6, n^o 59; Basa, 1909, repr. cubierta, p. 29 (repr.), 67; *Exposición homenaje...*, 1951, s.p., n^o 17; Naya, 1964 (repr. cubierta); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, n^o 31; Fraguas, 1985, p. 70 (repr.); González Pérez, 2014, p. 70 (repr.).

Describe la figura de una mujer de cuerpo entero, de pie, ligeramente ladeada y mirando hacia el espectador. Situada ante un fondo indefinido que aprovecha la imprimación blanca del lienzo, la única referencia espacial es la sombra que arroja la propia figura en la parte inferior, de tonalidad un poco más oscurificada. El artista plantea la obra como estudio de tipo costumbrista femenino, centrando toda su atención en la descripción exhaustiva de la vestimenta. Tal es así que el cuadro ha sido reproducido en numerosas publicaciones sobre el traje tradicional gallego como una de las representaciones pictóricas más singulares de un traje de gala o *de garda* femenino¹. Viste mantelo de paño negro, con franjas de terciopelo en el borde inferior, que llega hasta el tobillo dejando ver el zapato bajo y la media blanca. Lleva atada a la cintura un pañuelo de flecos rojo con motivos estampados, apenas visible, tapado por el brazo derecho que luce camisa blanca de manga ancha y puño cerrado. El dengue es de color rojo con bordes de terciopelo negro, y va cubierto por un paño o mantón de flores rojas sobre fondo anaranjado similar al que vemos en otras figuras femeninas como *Moza de A Amaía* (DF0351) o *Moza gallega*

¹Naya, 1964; Fraguas, 1985, p. 70; González Pérez, 2014, p. 70.



hilando (DF0301), aunque en esta ocasión se lleva sobre los hombros y anudado en el pecho como pieza de abrigo para un traje de gala y no cruzado como sustituto del dengue. Como elemento definidor del traje de fiesta destacan las piezas de joyería: pendientes dorados y collar o sapo, uno de los adornos más populares, que podía emplear diferentes formas y metales². Asimismo, el pañuelo de mano, que adquiere aquí una presencia destacada, era pieza fundamental en la vestimenta de gala, llevándose visible para mostrar su calidad, normalmente con encaje o bordados³. Como cubrición de la cabeza lleva un paño o *mantela* doblada que cae hacia atrás en ángulo recto, dejando ver la larga cabellera negra peinada en dos trenzas. La singularidad de este tocado, que vemos repetido en una de las figuras femeninas de *Una familia gallega* (DF0302), ha llevado a autores como Fraguas a catalogar el traje como propio de la zona de Ribadeo⁴. No obstante, otros es-

²González Pérez, 2014, p. 76.

³González Pérez, 2014, p. 71.

⁴Fraguas, 1985, p. 70.

tudios más exhaustivos sobre las variantes locales del traje en Galicia no recogen esta hipótesis⁵. Todo parece indicar, por lo tanto, que la imagen que Fierros compone no busca reflejar el caso concreto de una zona, sino que responde a una idea bastante general del arquetipo de traje femenino común a toda Galicia.

⁵Hoyos, 2010; González Pérez, 2014.

DF0276

MOZO GALLEGO

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 69,5 x 34 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.) y "Fierros" (rasgado con punzón, áng. inf. izq.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, n^o 73; Basa, 1909, p. 31 (repr.), 67; Naya, 1964, p. 13 (repr.); Fraguas, 1985, p. 59 (repr.).

El muchacho, representado de cuerpo entero y de frente, viste traje tradicional gallego. Es esta la obra en que Fierros ofrece con más

La obra, localizada por primera vez en la colección Moreno, hubo de incluirse con anterioridad en la exposición-venta de 1894. Es quizá una de las que figuran en el catálogo bajo el título *Campesina gallega*, con medidas casi idénticas.



Cibera: *Tipos españoles: Gallegos de la provincia de Santiago*, [s. XIX]. Xilografía, 16 x 12 cm. Imagen extraída de Martínez-Barbeito, 1993, p. 238, n^o 384

claridad una cuidada descripción de esta indumentaria masculina, con atención a todas sus piezas: *monteira*, camisa blanca, chaleco, chaqueta, faja de color rojo, calzón, pañuelo, *cirolas* y polainas. Define así una imagen arquetípica que resulta identificativa de toda Galicia, y que por otra parte no es muy diferente a las estampas de tipos costumbristas que pudo haber conocido. Junto a la representación del traje, el interés del artista recae en el estudio de la pose: el modelo se sostiene sobre su pierna izquierda, cruzando la derecha por delante, al tiempo que ladea el cuerpo para apoyarse con el brazo derecho en su cayado. Se establece de este modo una especie



R. Balaca: *El gallego*. Imagen extraída de *La Ilustración gallega y asturiana*, 1987 b, p. 464.

de contraposto que añade naturalidad y frescura a la imagen y alivia la rigidez habitual en otras figuras semejantes, aunque su origen no se deba tanto a un estudio directo del natural como a la reproducción de una pose muy repetida en los catálogos de tipos populares de la época. Fierros ensaya este mismo tipo, con ligeras variaciones, en otro estudio donde se centra con más claridad en la cuestión de las poses (DF0312). La figura se trabaja con trazos abocetados y pastosos, siempre sometidos a la línea de contorno que destaca volumétricamente sobre el fondo blanco. Alrededor de la silueta se aprecian manchas grisáceas que identifican los arrepentimientos sobre un diseño anterior.

El cuadro, habiendo formado parte de la colección Moreno, hubo de incluirse previamente en la exposición-venta. El tema dificulta su localización entre otras muchas obras similares, pero las dimensiones nos permiten aventurar una posible identificación en el catálogo.

DF0277

DOS MUJERES. ESTUDIO DE FIGURAS PARA UNA ROMERÍA EN LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 21,5 x 14,5 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala I, nº 33; López Vázquez, p. 370 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 58 (repr.); García Quirós, 2000, p. 38.

Se trata de un estudio para dos figuras incluidas en *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296): dos mujeres que en la composición final se sitúan en medio término en la parte central, ante el cerro que sirve de fondo. Visten saya de paño oscuro, *mantela*, camisa blanca, dengue y cofia, y entre las dos sostienen sobre sus cabezas una gran cesta cubierta de tela blanca. El pintor hubo de plantear el apunte más bien como ensayo para la pose –



que mantiene sin cambios en la obra definitiva – que como estudio de ropajes. De hecho, en la obra final la mujer de la derecha cambia la cofia por un paño de color gris, más acorde por otra parte con lo que parece ropa *de saír* y no de gala. Es obra de pincelada empastada, de trazos muy gruesos y envolventes en los que se aprecia la marca del pincel, y que subrayan su condición de boceto.

DF0278

MOZO GALLEGO

c. 1855-1958

Óleo sobre lienzo, 31,5 x 24 cm.

A Coruña, colección particular

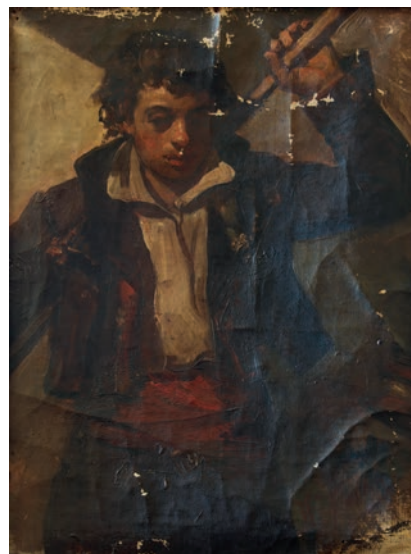
EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 6, nº 49

Se trata de un boceto para la figura del muchacho situado delante del cruceiro en el extremo izquierdo de *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296). Vestido con pantalón, faja, camisa, chaleco y chaqueta, el gesto danzante que hace al cruzar su vara o cayado en diagonal tras su espalda se repite en otro estudio preparatorio (DF0284) y se mantiene sin apenas variaciones en la composición final. El rostro, alejado del estereotipo idealizado de otros ejemplos, parece delatar la inspiración directa en modelos populares, con lo que el artista da un paso más



allá sobre lo que es habitual en esta etapa de su carrera para acercarse a una caracterización del tipo social no sólo a través del traje sino también en la captación de unos determinados rasgos faciales. Por sus dimensiones es probablemente el cuadro que se cataloga en la exposición venta con el número 49.

DF0279

ESTUDIO DE DOS BUSTOS DE MUJER CON COFIA

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 12,5 x 19,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 5, nº 7

Muestra dos variantes del mismo busto femenino, una de frente y otra de perfil. La modelo presenta un rostro ovalado de facciones correctas que responde a los criterios academicistas seguidos por Fierros: frente pequeña, grandes ojos oscuros enmarcados por la línea de las cejas, nariz recta, boca pequeña de labios rojos y pómulos marcados que dibujan un triángulo invertido hasta el mentón. La obra, no obstante, se plantea como estudio de tipos costumbristas femeninos, centrando el pintor su interés en la representación del



atuendo: traje tradicional gallego en el que destaca la cofia de fina tela blanca atada con cinta roja. Elemento propio del traje *de garda*, se complementa con otros atavíos, en este caso pendientes y colgante dorados. Otras prendas visibles como el dengue o el cuello de la camisa apenas se esbozan con rápidos trazos de color. El cuadro es quizá el mismo que se incluye en el catálogo de la exposición venta como *Dos cabezas de campesinas gallegas*, con dimensiones similares.

DF0280

ESTUDIO DE DOS BUSTOS FEMENINOS DE
PERFIL CON COFIA¹

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a cartón, 12,5 x 13,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

En este caso el artista vuelve a mostrar dos tipos femeninos de busto, ahora ambos de perfil mirando en sentidos opuestos. La figura de la izquierda se presenta más próxima al primer término, iluminada por un foco de luz que incide desde el exterior, mientras la de la derecha queda en penumbra. De nuevo el interés del pintor recae en la representación de la cofia como elemento destacado del traje tradicional, aunque en esta ocasión con una factura más suelta y abocetada que apenas detalla sus calidades táctiles o su perfil en la parte inferior.

¹ Obra inédita.



DF0281

ESTUDIO DE BUSTO FEMENINO CON COFIA¹

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a cartón, 15,5 x 15,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

Busto de mujer con traje tradicional gallego, similar a los anteriores, en lienzo circular. Se dispone en tres cuartos de perfil ante un fondo neutro de tono grisáceo. La cofia cae sobre la espalda y el hombro izquierdo, cubriendo parte del dengue, que es de color rojo con ribetes negros. Peinada con raya al medio, se adorna con pendientes y colgante de oro.

¹ Obra inédita.



DF0282

EL CIEGO DE LA ZANFOÑA. ESTUDIO DE FIGURA PARA *UNA ROMERÍA EN LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO*

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 70,5 x 37 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.)

Lugo, Museo Provincial (P.196)

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección del industrial gallego Fernando García; Buenos Aires, Centro Lucense; donado al Museo Provincial de Lugo el 18-11-1959.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973, Santiago de Compostela, 2016

BIBLIOGRAFÍA

Carballo-Calero, 1969, p. 57; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, n^o 16; Villa Pastur, 1973 a, p. 79; Sobrino, 1982, p. 412; Arbués, 1990, p. 4063 (repr.); López Vázquez, 1993, p. 163 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 54; Fernández García, 1997 a, p. 110; López Vázquez, 1997, p. 287; López Vázquez, 1999, p. 407 (repr.); Monterroso, 1999, p. 63; Arribas - Cuba - Reigosa, 2003, p. 52; Quiroga, 2007, lám. XLIII; González Pérez, 2014, p. 34 (repr.); Monterroso, 2016, p. 285; Seixas, 2016, p. 73 (repr.).

Fierros muestra aquí un tipo costumbrista de especial singularidad. Presente de manera arquetípica en el imaginario colectivo de diferentes zonas como personaje errante que va de pueblo en pueblo tocando y cantando coplas o romances de ciego, es además una



Georges de la Tour: *El ciego de la zanfonía*, 1620-1630. Óleo sobre lienzo, 86 x 62,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P07613).



figura casi icónica dentro del folclore gallego, donde el propio instrumento cuenta también con una amplia tradición. Con frecuencia acompañado de violín en vez de zanfón, su repertorio es a menudo de tipo amoroso, pero en muchas ocasiones se ocupaba de asuntos sociales e incluso políticos, con lo que su presencia en ferias y mercados se hizo habitual. No en vano, el cuadro se plantea como estudio individual para *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296), donde se incluye cerrando la composición en el extremo derecho. Aparte de la observación de tipos populares durante su estancia en Galicia, el pintor hubo de tener en cuenta para su realización la larga tradición pictórica de un modelo iconográfico que se remonta a la Edad Media¹ y que pudo conocer previamente a través de diversas obras. En el Museo del Prado se conservan varios ejemplos donde este personaje es el protagonista, como *El ciego de la zanfonía* de Georges de La Tour² o *El ciego músico* de

¹ Mena, 2014 b, p. 190.

² Georges de la Tour: *El ciego de la zanfonía*, 1620-1630. Óleo sobre lienzo, 86 x 62,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P07613).



Le jover de Vielle: Tableau espagnol du Musée de Nantes [s. XIX]. Imagen extraída de Martínez-Barbeito, 1993, p. 250, nº 401.



Ciego de la Zampoña [sic], [s. XVIII]. Grabado, 22 x 15 cm. Imagen extraída de Martínez-Barbeito, 1993, p. 250, nº 391.



A. Rodríguez: Que viva la Pepa. Ciego que toca la Chinfonía y su Lazarillo. Grabado, c. 1801. Imagen extraída de Rodríguez, 1982, p. 83.

Ramón Bayeu³. También está presente en dos escenas populares de Teniers como uno de los músicos que animan la fiesta, en ambos casos junto a un gaitero⁴. Además, como tipo costumbrista alcanzó una gran difusión a través de estampas y grabados compilados en repertorios que proliferaron durante la primera mitad del XIX y que Fierros, como artista especializado en pintura de género, sin duda hubo de manejar. Entre ellos, uno de los ejemplos más recurrentes es el que Antonio Rodríguez reúne bajo el título *Colección General de los trages que en la actualidad se usan en España: principiada en el año 1801*, que incluye una estampa dedicada a un *Ciego que toca la zanfonia* y su lazarillo, de Madrid⁵. El estudio de Fierros, de hecho, muestra a la figura de un modo semejante al de estas estampas, individualizando al personaje en un espacio indeterminado, pero dotándolo de una presencia más heroica y monumentalizada al ocupar casi toda la altura del lienzo. El objetivo del artista es por lo tanto la representación de la figura en cuanto estudio preparatorio para una composición mayor, sin prestar atención al entorno que la rodea. La única referencia espacial viene dada por la sombra que la propia figura, anclada sobre sus pies en una superficie indeterminada pero con presencia firme, proyecta sobre el fondo neutro, en un recurso que recuerda irremisiblemente al modelo velazqueño del retrato de *Pablo de Valladolid*⁶. La configuración del tipo pasa también por su caracterización física como un hombre de edad avanzada cuya fisonomía muestra signos del paso del tiempo: tez arrugada, cabello grisáceo un poco alborotado, etc. Presenta aspecto desaliñado, aunque se viste con ropas

³ Ramón Bayeu y Subías: *El ciego músico*, c. 1786. Óleo sobre lienzo, 93 x 145 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02522).

⁴ David Teniers: *Fiesta y comida de aldeanos*, 1637. Óleo sobre lienzo, 120 x 188 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01788); David Teniers: *Fiesta campestre*, 1647. Óleo sobre lienzo, 75 x 112 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01786).

⁵ Rodríguez, 1982, p. 83.

⁶ Diego Velázquez: *Pablo de Valladolid*, c. 1635. Óleo sobre lienzo, 209 x 123. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01198).

de cierta dignidad en las que, por otra parte, se evidencia la transición de una vestimenta tradicional a otra más moderna que se produce en torno a los años en que el artista firma este cuadro, y que refleja también en otros lienzos (DF0307). Además de pantalón -prenda que más acusa este cambio- lleva chaleco rojo de doble botonadura, camisa y capa de color parduzco. Cubre su cabeza con sombrero de copa, elemento caracterizador de la nueva moda y que a partir de mediados de siglo se extiende entre las clases populares, al menos en el caso gallego, empleado también con el traje tradicional⁷. Su disposición en ligero escorzo hacia la izquierda y adelantando

⁷González Pérez, 2014, p. 78-79.

DF0283

PASTOR GALLEGO CON COROZA

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a cartón, 70 x 40 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.)

Lugo, Museo Provincial (P.198)

PROCEDENCIA

Buenos Aires, Centro Lucense; donado el 18-11-1959.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, n° 70; Carballo-Caleiro, 1969, p. 57; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, n° 17; Villa Pastur, 1973 a, p. 79 (cit. como *Pastor*); Saavedra, 1994 (repr. cub.); Villa Pastur, 1994, p. 54 (cit. como *Pastor*); López Vázquez, 1999, p. 406 (repr.); Arribas – Cuba – Reigosa, 2003, p. 52 (cit. como *Campesiño con corozza*); Monterroso, 2016, p. 285; González Pérez, 2014, p. 96 (repr. fig. 1).

La figura, representada de cuerpo entero y de pie, luce corozza o capa de paja, pieza habitual en la indumentaria tradicional gallega como método para protegerse de la lluvia. En este caso, consta de dos partes: una inferior que llega hasta la parte baja de la pierna y otra superior que hace la forma propia de capa sobre los hombros, abierta en el pecho para poder sacar los brazos¹. Por debajo se viste con el

¹González Pérez, 2014, p. 96.

una pierna mientras sostiene la zanfoña en un brazo y el bastón en el otro, es idéntica a la que presenta en la composición final.

Como es habitual en obras de esta etapa del artista, la figura se construye sobre una base de dibujo firme que delimita bien los perfiles. Sobre ella se aplica, en pinceladas empastadas y jugosas, una paleta cromática que entronca con la tradición de la escuela española en su empleo sobrio de tonalidades pardas. El modelado, como es propio de estos años, se consigue con la yuxtaposición de zonas iluminadas y zonas en sombra, tanto en el rostro como en los ropajes que producen un efecto ampuloso. Al mismo tiempo, la figura se recorta sobre el fondo claro, destacando todo su contorno.



traje habitual: aquí se adivina una chaqueta oscura, y se acompaña de *monteira* alta con bordados. Con la mano derecha sostiene una pica o cayado, dejando su extremo inferior curvo y metálico apoyado en el suelo.

El volumen de la indumentaria acentúa la presencia rotunda del modelo, que ocupa todo el



T. Avila: *Un vianés de coroa: provincia de Pontevedra*, [s. XIX]. Xilografía coloreada a mano, 31 x 21 cm. Imagen extraída de Martínez-Barbeito, 1993, p. 249, nº 370.



Peasant in straw coat, 1809. Grabado, 49,5 x 34,7 cm. Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego. Imagen extraída de Seixas, 2016, p. 97.

espacio del lienzo recortándose ante un fondo indeterminado. Al igual que en otros ejemplos similares, la propia figura es la encargada de definir el espacio por medio de la pequeña sombra que arroja en la parte inferior. El potente foco de luz que incide desde el ángulo superior izquierdo genera fuertes contrastes de claroscuro que modelan los volúmenes: véase el efecto de yuxtaposición de zonas de luz y sombra sobre la coroa, que animan la monotonía de una pieza que ocupa casi todo el espacio compositivo. El marcado claroscuro se aprecia también de manera significativa en el intencionado uso de la sombra en el rostro, semioculto bajo la *monteira*, que sólo muestra su silueta recortada sobre el fondo para evitar la descripción de cualquier rasgo del personaje: se busca la representación de un tipo anónimo, no de un individuo concreto. Por otra parte, la luz naturalista busca una descripción fidedigna de la textura de la capa, incluso con toques de color blanco para aportar luminosidad. Aquí el motivo representado permite mayor libertad de pincelada, aunque siempre limitada a las exigencias del dibujo. Obsérvese no obstante la diferencia entre el efecto amarrado del perfil del rostro y la soltura pictórica de la parte inferior de la capa. La figura, planteada como estudio individual, no sería empleada por Fierros en ninguna de sus grandes composiciones costumbristas de tema gallego. En cambio, sí aparece en uno de los fragmentos de *Cuatro escenas gallegas* (DF0290).

DF0284

PAISANO GALLEGO DE ESPALDAS Y MOZO
CON CAYADO. ESTUDIO DE FIGURAS PARA
LA MUÑEIRA Y *UNA ROMERÍA EN LAS CERCA-
NÍAS DE SANTIAGO*

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 54,5 x 45 cm.

Lugo, Museo Provincial (P.195)

PROCEDENCIA

Dionisio Gamallo Fierros; donado el 25-11-1970

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; Santiago de Compostela, 1969; A Co-
ruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., nº 6; *El tra-
je regional gallego...*, 1969, p. 9 (repr.); *Exposición
"Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 15; Arribas
- Cuba - Reigosa, 2003, p. 52 (cit. como *Labrego de
cóstas*); González Pérez, 2005, p. 88.

OBSERVACIONES

Estuvo expuesto en la Sala Fierros del Museo Provin-
cial de Lugo entre 1957 y 1963.

El mismo lienzo recoge dos estudios de figuras masculinas que el artista utiliza en composiciones diferentes. La más pequeña, en el ángulo superior derecho, recuerda por su iconografía a otros bocetos como *Mozo gallego* (DF0276) o *Con moca y sin moza* (DF0997) donde un muchacho se apoya sobre su cayado. En este caso sostiene la vara con ambas manos tras su espalda, una pose repetida en otro estudio (DF0278) y que el artista trasladará a *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0295) en la figura situada ante el crucero del extremo izquierdo. Además, el modo de llevar la



chaqueta colgada sólo de un hombro coincide con el del personaje central de ese mismo cuadro: el hombre de espaldas que, de nuevo, sostiene una vara entre las manos.

El gallego sentado de espaldas, por su parte, es la misma figura *repoussoir* que encontramos en *La muñeira* (DF0992), reutilizada después para *Una romería en las cercanías de Santiago* con un punto de vista lateral en el grupo del centro. El artista se recrea en la descripción detallada del chaleco, de paño verde con dibujos geométricos en tonos pardos y ribetes rojizos. Esta segunda figura fue posteriormente reproducida de manera aislada por Auguste Racinet en *Le costume historique*, un monumental compendio de historia del traje con modelos de diferentes países desde la Antigüedad. Elaborado entre 1876 y 1888, el capítulo dedicado a España incluye alguna lámina con vestimentas populares de Galicia entre las que se encuentra este ejemplo¹. Racinet hubo de conocerlo no a través del boceto sino como parte de la composición final de *La muñeira*, por medio de alguna de las muchas reproducciones grabadas difundidas en la prensa de la época. Así parecen confirmarlo las diferencias cromáticas en el tratamiento del traje, que no se corresponden con las tonalidades originales empleadas por Fierros. En cualquier caso, se trata de un detalle muy elocuente que pone de manifiesto el papel de la obra de Fierros en la difusión de modelos del traje gallego.



Tipos populares de España reproducidos por Racinet, con la figura del gallego sentado de espaldas de Fierros. Imagen extraída de Racinet, 2003, p. 589.

¹ Racinet, 2003, p. 589, nº 473.

DF0285

MOZA GALLEGA. ESTUDIO DE FIGURA PARA LA MUÑEIRA

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 61 x 34 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala I, nº 26; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 1.

Se trata de un estudio de figura femenina que el artista incluirá en el grupo de la derecha de *La muñeira* (DF0992). De pie y de cuerpo entero sobre un fondo indefinido, se muestra ligeramente ladeada mientras vuelve la cabeza y la mirada fija hacia el espectador, esbozando una sonrisa. Viste traje tradicional gallego, *de media garda* o *de saír*: mantelo de paño oscuro hasta los tobillos, dejando ver el zapato bajo; camisa de lino blanco y mangas anchas; las manos, juntas por delante de la cintura, quedan tapadas al sostener un manto negro doblado. Destaca el pañuelo cruzado sobre el pecho a modo de dengue, con flecos y estampado floral sobre un fondo claro, y la pañoleta anaranjada que cubre la cabeza dejando ver parte del cabello oscuro peinado con raya al medio y recogido en trenza. Como pieza ornamental luce una gargantilla de broche dorado.

Gamallo quiso identificar esta figura como tipo de las Rías Baixas, y así fue catalogada en diversas exposiciones. Pero lo cierto es que no parece haber en ella ningún elemento diferenciador propio de esa zona. Consultando descripciones de la época, encontramos la que relata en 1850 el viajero Francisco de Paula Mellado y que recoge González Pérez. Refiriéndose a las mujeres de las Rías Baixas, sin mayor concreción local, indica que llevan "en vez de dengue de gra un xibón axustado de pana ou veludo, un pano pequeno de seda ao colo, colar e pendentes de ouro, [y



en la cabeza] un pano branco bordado"¹. La imagen que Fierros compone no coincide con esta descripción, como tampoco se ajusta a las particularidades del traje local de Muros, tradicionalmente considerado uno de los más singulares². Aunque no se descarte una posible visita del pintor a esa zona en busca de modelos costumbristas, en este caso parece mostrar un traje de rasgos más generales que podría adaptarse a toda Galicia.

¹ González Pérez, 2014, p. 44.

² González Pérez, 2014, p. 44-45.

DF0286

PAISANO DESCANSANDO. ESTUDIO DE FIGURA PARA *UNA ROMERÍA EN LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO*

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 33 x 45,5 cm.

Tui (Pontevedra), colección particular

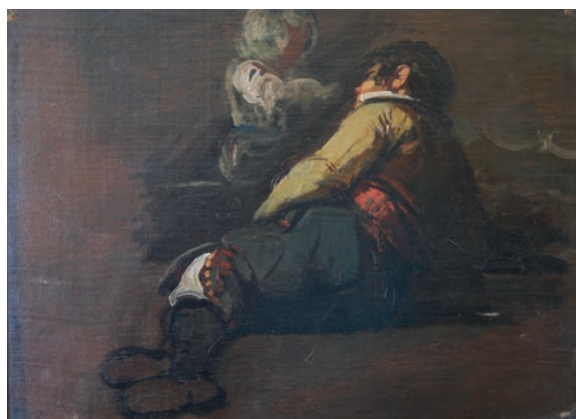
EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 6, nº 55; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 20.

Estudio para la figura de un hombre tumbado sobre el costado, con las piernas un poco flexionadas. Viste chaleco, camisa, calzón, *cirolas*, polainas y zapatos. A su lado se advina la figura apenas esbozada de un niño que



juega con él acariciando su rostro, igual que ocurre en la composición final. El artista empleará la misma figura, de manera invertida, para el cuadro *Una familia gallega* (DF0302). Es probablemente la obra que en el catálogo de la exposición venta se cita como *Campeño gallego descansando en el campo*.

DF0287

FAMILIA GALLEGA. FRAGMENTO DE *CUATRO ESCENAS GALLEGAS*

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 19 x 22 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 177; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 4; *El traje regional gallego...*, 1969, p. 13; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 23.

OTROS TÍTULOS

Cuatro escenas de costumbres en Galicia

Originalmente la obra formaba parte de un lienzo mayor que, dividido en cuatro fragmentos a modo de viñetas independientes, recogía escenas populares. El lienzo fue recortado, dando lugar a cuatro obras autónomas, con posterioridad a 1973, fecha en la que se expuso por última vez en su formato inicial. El singular diseño ideado por Fierros ha de entenderse como una simple cuestión de economía de medios a la hora de ensayar pequeños bocetos para composiciones de gran formato. En este



caso, se trata de escenas costumbristas pensadas para alguna de las obras que proyecta a raíz de su primera estancia en Galicia, como *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296) o *La salida de misa* (DF0326).

En el fragmento que nos ocupa aquí, los personajes nos sitúan en una escena familiar: una pareja sentada en el suelo —él vistiendo chaqueta, chaleco, camisa, faja y *monteira*; ella, falda, dengue, camisa y cofia— flanquea la cuna en la que duerme su pequeño. Otro niño, de pie, se sitúa tras ellos centrando la composición: esta es la misma figura que el pintor ensaya por separado en otro lienzo con el título *Mirando el puerto* (DF0291). Por su parte, la

figura de la mujer, que adopta el repetido cliché de apoyar su cabeza sobre una mano en actitud melancólica, es muy similar a otra que acompaña al paisano sentado de espaldas en el grupo central de

La romería. La escena se cierra en la parte derecha con lo que semeja la entrada de una casa enmarcada bajo una enredadera, y en la izquierda con un fondo de paisaje crepuscular.

DF0288

ESCENA GALLEGA. FRAGMENTO DE *CUATRO ESCENAS GALLEGAS*

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 17 x 20,5 cm.

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 177; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 4; *El traje regional gallego...*, 1969, p. 13; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 23.

OTROS TÍTULOS

Cuatro escenas de costumbres en Galicia

Tres figuras componen la escena: dos mujeres sentadas junto a una puerta cubierta por una parra se afanan en distintas labores. Una de ellas recuerda a las hilanderas que Fierros



recoge en otros *modellinos* (DF0301). La otra vuelve el rostro hacia un joven que, acodado en su cayado, parece conversar con ellas. Esta última figura es la misma que el pintor ensaya por separado en el lienzo titulado por L. Basa *Con moca y sin moza* (DF0997). Por su parte, la mujer del centro aparecerá, acompañada de un niño, en *La muñeira* (DF0992)

DF0289

CONVERSACIÓN ENTRE GALLEGOS. FRAGMENTO DE *CUATRO ESCENAS GALLEGAS*

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 15 x 19,5 cm.

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 177; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 4; *El traje regional gallego...*, 1969, p. 13; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 23; López Vázquez, 1999, p. 397 (repr.).

OTROS TÍTULOS

Cuatro escenas de costumbres en Galicia

De los bocetos que forman la serie *Cuatro escenas gallegas*, este es el que se mantiene con más fidelidad a la hora de adaptarse a una



composición mayor. Se trata del mismo grupo que aparece en la parte derecha de *La salida de misa* (DF0326), formado por una pareja que conversa en un entorno natural. El artista introduce pequeñas modificaciones en la obra definitiva respecto al boceto, en el que sitúa la figura de una niña entre ambos personajes.

DF0290

PASTOR GUIANDO UNA RES. FRAGMENTO
DE *CUATRO ESCENAS GALLEGAS*

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 17,5 x 21,5 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 177; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 4; *El traje regional gallego...*, 1969, p. 13; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 23; López Vázquez, 1999, p. 397 (repr.).

OTROS TÍTULOS

Cuatro escenas de costumbres en Galicia

La figura principal es la misma, con algunas variaciones en la pose, que la del *Pastor gallego con coroz* que Fierros ensaya de ma-



nera aislada en otro lienzo (DF0283). Aquí se acompaña de un animal de tiro que completa la escena en un entorno rural. En cualquier caso, la idea no pasaría de estos dos bocetos preliminares, ya que el artista no llegaría a incluirla en ninguna de sus composiciones costumbristas de gran formato.

DF0291

MIRANDO EL PUERTO. ESTUDIO DE FIGURA
PARA *FAMILIA GALLEGA*. FRAGMENTO DE
CUATRO ESCENAS GALLEGAS

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 58,5 x 38 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 50 (repr.).

El título *Mirando el puerto* fue asignado por L. Basa en su monografía, donde el cuadro se reproduce por primera vez. En realidad se trata del estudio para una figura que forma parte de uno de los fragmentos de *Cuatro escenas gallegas* (DF0290) ideados por Fierros como ensayos para las obras de tema costumbrista que proyecta durante su primera estancia en Santiago. La figura finalmente no sería incluida en ninguna de ellas, pero el tratamien-



to que el artista concede a su estudio aislado hace que, aun en su condición de obra de ensayo, funcione a la perfección de manera independiente, al igual que ocurre en muchos otros casos semejantes.

En formato vertical, presenta a un muchacho descalzo, vestido sólo con pantalón y camisa de aspecto desgarrado. Apoyado contra un muro en el que se abre un vano, lleva su

mano derecha a la frente para protegerse del sol mientras mira a la lejanía. La actitud trivial que transmite la pose enlaza bien con los gustos burgueses habituales en la pintura del XIX, que demandan temas intrascendentes inspirados de la vida cotidiana. Por otra parte, la reducida paleta cromática, que gira en torno a la gama de los pardos, entronca directamente con la tradición más castiza de la escuela española que Fierros conocía bien.

Resulta interesante además la intención de situar la figura a pleno sol bajo un foco lumínico muy intenso: aunque el modelado se sigue estructurando con una fuerte oposición entre luz y sombra que en composiciones de gran formato le generará importantes problemas, en el caso de una figura aislada sí funciona bien al no tener que combinar los distintos ambientes de luminosidad variable propios de un escenario exterior.

DF0292

PAISANO Y MOZO GALLEGOS

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 53 x 50 cm.

A Coruña, Real Academia Galega

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta Dionisio Gamallo Fierros; donación de éste el 18-9-1973.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala I, nº 4; *Boletín de la Real Academia Gallega*, 1973, p. 207.

En la mitad izquierda del lienzo se representa la figura de un hombre de cierta edad, con gruesas patillas de cabello entrecano. Sentado de perfil, sujeta su cayado con las dos manos a la altura del rostro. Viste traje tradicional gallego: calzón, faja, chaqueta y gorro con visera atado con cinta de tela roja que le tapa la frente y los ojos. En el lado derecho, sin relación aparente entre



ambas figuras, se sitúa un muchacho también sentado y encuadrado por debajo de la cintura. Con las manos cruzadas sobre el regazo, levanta la vista hacia un punto lejano con expresión atenta. Luce calzón de color parduzco, camisa y chaleco rojo con solapas negras. Cubre su cabeza con un gorro semejante, dispuesta la visera hacia un lado.

DF0293

MUJER GALLEGA¹

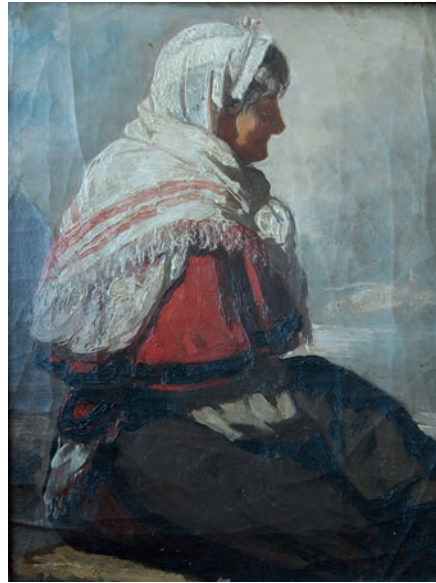
c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 28,5 x 22 cm.

Madrid, colección particular

Ante un fondo de nubes blancas se recorta la figura de una mujer sentada vistiendo traje tradicional gallego: *mantela* gris, dengue rojo con ribetes negros, pañuelo blanco con flecos sobre los hombros y cofia en la cabeza. Sobre la frente caen mechones de cabello gris que delatan una edad avanzada: la silueta del rostro de labios hundidos y la espalda encorvada refuerzan esa idea. Fierros construye la figura sobre una firme línea de dibujo que delimita los contornos, para luego aplicar una pincelada gruesa y empastada que define grandes campos cromáticos de color sin apenas gradación. El contraste entre luces y sombras sigue siendo

¹ Obra inédita.



un recurso fundamental en la consecución del modelado, apreciable sobre todo en el rostro. La figura recuerda a la mujer sentada de perfil en el centro de *En la feria* (DF0307), con una pose muy similar aunque mirando hacia el lado opuesto, con un objeto entre las manos y un niño que apoya la cabeza sobre su regazo.

DF0294



PEREGRINOS CAMINO DE COMPOSTELA

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 20 x 32,5 cm.

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (nº inv. 537)

PROCEDENCIA

Herederos del pintor; regalo de Dionisio Gamallo Fierros a Dámaso Alonso; a voluntad de este fue donado tras su muerte por su viuda, Eulalia Galvarriato, al Museo de Bellas Artes de Asturias el 23-12-1994.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala I, nº 14 (cat. como *Peregrino descansando*); Barón, 2007 a, p. 28-30 (repr.).

El siglo XIX es un tiempo de franco declive en el culto al Apóstol y en las peregrinaciones a Compostela. Aun así, estas nunca llegaron a interrumpirse por completo, tal y como atestigua la continua llegada de caminantes, eso sí, en un número muy reducido¹. No será hasta el redescubrimiento de las reliquias de Santiago en 1879 cuando esta tendencia se revierta aumentando la afluencia de peregrinos.

¹Sobre las peregrinaciones a Santiago en el siglo XIX véase Pugliese, 1998, especialmente las p. 29-35.

Las artes de la época reflejan esta situación en un marcado desinterés por los temas jacobinos, tanto en imágenes devocionales como en otras escenas. Con todo, encontramos ejemplos de pervivencia del relato en cuadros como *El peregrino* de Agapito López San Román², que junto al caso de Fierros ejemplifica el cambio de tendencia en la iconografía del Apóstol, desechando la imagen batalladora y guerrera propia del Barroco a favor de una representación amable, de intencionalidad evangelizadora, que recupera su carácter viajero en consonancia con los gustos del momento³. Otras obras como *La traslación de los restos del apóstol Santiago a la sede de Padrón* de Raimundo de Madrazo⁴ dan muestra de cierta perdurabilidad del motivo, durante esos años, en la pintura de historia sagrada.

Fierros aborda el tema del peregrino desde fórmulas propias del cuadro de costumbres,

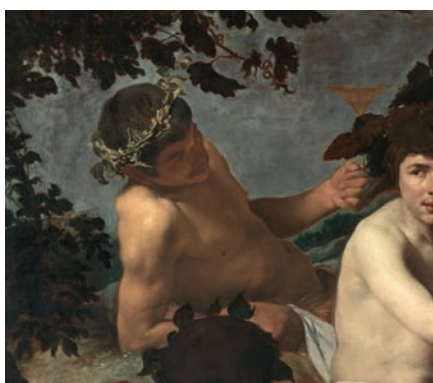
²Agapito López San Román: *El peregrino*, c. 1835. Óleo sobre lienzo, 122 x 165 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P05969).

³Barreiro, 2003, p. 442.

⁴Raimundo de Madrazo: *La traslación de los restos del apóstol Santiago a la sede de Padrón*, 1859. Óleo sobre lienzo, 130 x 221 cm. Santiago de Compostela, Museo de la Catedral.



Marcantonio Raimondi: *El juicio de Paris* (detalle), c. 1515-1516.



Diego Velázquez: *El triunfo de Baco, o Los borrachos* (detalle), 1628-1629. Óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01170).



Francisco de Goya: *La merienda* (detalle), 1776. Óleo sobre lienzo, 271 x 295 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00768).

con un planteamiento que no resulta muy distinto al de otras de sus obras costumbristas que presentan una escena trivial en un marco rural, y cuya intención principal sigue centrándose en la representación de tipos populares. En este sentido, el artista recurre a la tradición de la iconografía jacobea, plenamente consolidada en ese momento, para representar al peregrino con su indumentaria habitual: capa, esclavina y sombrero, estos dos últimos adornados con motivos de vieiras

al igual que el dengue de la mujer. Se acompaña además de otro elemento característico: el bordón con calabaza, que apoya a su lado. Pero no sólo está presente la iconografía del caminante, sino que la fisonomía del personaje como hombre de mediana edad de cabello castaño y barba espesa, junto a ese atuendo, remite irremisiblemente al tipo iconográfico de Santiago peregrino.

Por otra parte, Fierros echa mano una vez más del motivo de la familia como eje de una escena costumbrista, recurso que, como ha señalado Barón, repite en otros casos: aparte de los más conocidos ejemplos de *Familia marinera* (DF0333) y *Familia campesina* (DF0332), otros más próximos en su temática al que aquí comentamos como *Una familia gallega* (DF0302) o su variante en uno de los fragmentos de *Cuatro escenas gallegas* (DF0287). El empleo del motivo en relación al tema de la peregrinación, y en particular a un momento de pausa durante el camino, evoca el pasaje bíblico del descanso en la huida a Egipto. No en vano, Fierros está construyendo la escena bajo la influencia de su formación académica y de las enseñanzas extraídas de la asimilación la tradición del Museo. Las poses de los personajes son buen ejemplo de ello. La mujer, sentada sobre una peña, echa una cabezada apoyando la cabeza sobre la mano izquierda, y el codo sobre el regazo. Esta no es más que una transposición de la iconografía de la *melancholia artificialis* que Fierros repite en diversas ocasiones, en gran medida como cliché de época, aunque también como hábil recurso iconográfico⁵. Por su parte, el hombre se dispone tendido sobre el costado derecho, ligeramente erguido con su brazo izquierdo a lo largo del cuerpo. Es de nuevo una imagen arquetípica de la historia del arte desde su utilización para una de las figuras masculinas del *Juicio de Paris* de Rafael, conocido por la copia grabada de Marcantonio Raimondi⁶, y que fue reinterpretada en multitud de ocasiones. Fierros pudo conocerla por alguna copia del original o, con mayor

⁵ Véanse las obras *Figura femenina de busto con fondo de paisaje* (DF0009), *El cardenal García Cuesta* (DF0111), *Ignacio Herrero Buj*, *Juan González Mori y Piedra* (DF0251) y *Anatolia*.

⁶ Marcantonio Raimondi: *El juicio de Paris*, c. 1515-1516.

probabilidad, asimilarla como cliché académico a través de su uso por otros artistas. Es la misma pose que Velázquez emplea en una figura de *El triunfo de Baco*⁷, obra que Fierros copió (DF0393), o que Goya utiliza para algunos de sus cartones como *La merienda*⁸ o *El cacharrero*⁹. La pose elegante del peregrino centra la atención del pintor, que ensaya el detalle de su mano por separado (DF0403). Por otra parte, el poso del clasicismo académico se aprecia en una composición de marcada horizontalidad que una vez más recurre a un esquema de friso -o incluso de esquina de frontón por el ángulo que dibuja la disposición de los personajes- ante un fondo telón definido por un muro de piedra con vegetación, sólo abierto en el extremo derecho a un paisaje, recurso presente en piezas neoclásicas como *La muerte de Viriato*, obra cumbre del que fuera primer maestro de Fierros, José de Madrazo¹⁰.

⁷Diego Velázquez: *El triunfo de Baco*, o *Los borrachos*, 1628-1629. Óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01170).

⁸Francisco de Goya: *La merienda*, 1776. Óleo sobre lienzo, 271 x 295 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00768).

⁹Francisco de Goya: *El cacharrero*, 1779. Óleo sobre lienzo, 259 x 220 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00780). El mismo referente sería utilizado por Manet en una de sus obras más célebres, pocos años posterior a la de Fierros: Édouard Manet: *Almuerzo sobre la hierba*, 1863. Óleo sobre lienzo, 208 x 264,5 cm. París, Musée d'Orsay (RF1668).

¹⁰José de Madrazo: *La muerte de Viriato*, jefe de los

El cuadro debió de ser pintado durante alguna estancia de Fierros en Galicia o, con menor probabilidad, en Asturias, donde pudo observar a peregrinos que hacían el camino a Compostela. La singularidad del tema bien pudo haberle inspirado la realización de obras pensadas para algún certamen nacional; no en vano, el presente cuadro es boceto para otra composición mayor (DF1002), y se conserva un tercero sobre el mismo asunto (DF0295). Es probablemente el mismo que se cita en el catálogo de la exposición-venta bajo el título *Una peregrina en Galicia*, dada la mayor presencia de la figura femenina en este caso que en la obra definitiva¹¹. El análisis formal revela un estilo semejante al de la obra costumbrista de su primera etapa compostelana, con una pincelada jugosa y muy empastada, un modelado de fuertes contrastes luz-sombra -obsérvese de manera especial en los rostros, donde el artista se interesa además por los efectos de medias sombras del sombrero, como hará en otros casos posteriores: *Familia campesina*- y una presencia anecdótica del paisaje. Esta serie de cuestiones, y la referida semejanza temática y compositiva con otras obras de esa etapa, nos lleva a adelantar la datación propuesta por el Museo de Bellas Artes de Asturias y por Barón a 1855-1858.

lusitanos, 1807. Óleo sobre lienzo, 307 x 462 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04469).

¹¹*Exposición-venta...*, 1894, p.7, n° 81.

DF0295

PEREGRINO DESCANSANDO

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 23,5 x 39 cm.

Málaga, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Soto de Luiña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, n° 109; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., n° 15 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 54; Barón, 2007 a, p. 30 (repr. fig. 2).

El tema del peregrino vuelve a ser el protagonista en una obra que ha de entenderse como estudio preparatorio, con una composición



diferente, para el cuadro *Peregrinos camino de Compostela* (DF1002). El asunto es de nuevo el descanso durante el trayecto, aunque en esta ocasión sustituye el motivo de la familia que centra el otro boceto (DF0294) por un único caminante, ataviado como aquél con

capa, esclavina, sombrero y bordón, representando ahora un hombre de más edad con barba y cabellos canos. Tendido en el suelo al pie de una roca que cierra la escena, duerme abrazado al bordón con el sombrero ante él. La observación de la tradición del museo a la hora de construir tipos populares encuentra aquí un claro referente en *El sueño de Jacob* de José de Ribera¹ -que Fierros pudo conocer en el Museo del Prado o a través de copias litográficas difundidas en su época²-, no tanto por similitudes formales sino por la alusión a una idea religiosa a través de un personaje costumbrista. No obstante, el objetivo de la obra parece ir en otra dirección, a juzgar por los otros dos personajes que la completan: tras la roca se aproxima un muchacho de aspecto semejante al del otro boceto, que extiende el brazo para sustraerle al peregrino su calabaza, mientras una muchacha que porta una cesta en el brazo se sitúa a su lado, cerrando la composición en el extremo izquierdo. El componente picaresco del tema aproxima la intencionalidad del cuadro al carácter tierno e intrascendente, casi bucólico, propio de una escena de género de ambientación rural. En este sentido recuerda, por su tema pastoril, e incluso por ciertas pretensiones de realismo, a

Las dos amigas de Joaquín Agrasot³. No obstante, Fierros conjuga la observación de tipos populares, como en el anterior boceto de *Peregrinos camino de Compostela*, con recursos compositivos de herencia clasicista: de nuevo una composición en friso ante un fondo telón que se abre a un lado a un paisaje. El carácter de boceto se aprecia en una pincelada rápida y matérica que aporta a la obra cierto grado de frescura. Por su parte, el empleo de un modelado basado en fuertes contrastes clarooscuro ayuda a precisar la datación de la obra en torno al comienzo de la segunda etapa del artista. El cuadro ha de corresponder, por dimensiones, con el que se incluye en el catálogo de la exposición-venta bajo el nombre *Peregrinos camino de Compostela*, aun cuando resulte un título más adecuado para la otra versión conocida. Quizá sea esta misma confusión la que llevó a titular al boceto de aquella, en la exposición antológica de 1973, *Peregrino descansando*, más apropiado para este caso.

¹ José de Ribera: *El sueño de Jacob*, 1639. Óleo sobre lienzo, 179 x 233 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01117).

² Cayetano Rodríguez: *El sueño de Jacob*, 1829 - 1932. Aguatinta litográfica, Litografía a lápiz, Litografía a pluma, Raspador sobre papel avitelado, 484 x 634 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado (G04108). Esta copia pertenece a la "Colección litográfica de cuadros del rey de España el señor don Fernando VII" dirigida por José de Madrazo.

³ Joaquín Agrasot: *Las dos amigas*, 1866. Óleo sobre lienzo, 100 x 145 cm. Madrid Museo Nacional del Prado (P04212).

DF0296



UNA ROMERÍA EN LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO

1860

Óleo sobre lienzo, 191 x 333 cm.

Firmado y fechado: "Dion^o. Fierros 1860" (áng. inf. der.)

Colección particular

PROCEDENCIA

Adquirido por el Infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza en Madrid en 1860; llevado a París junto a la colección de arte del Infante hacia 1868; pasó a su hijo Luis de Jesús de Borbón y Borbón, duque de Ansoa, quien posiblemente lo llevó de vuelta a Madrid; heredado por el hijo de éste, Manfredo de Borbón y Bernaldo de Quirós, duque de Hernani; herederos de éste; Madrid, mercado de arte, 2004.

EXPOSICIONES

Madrid, 1860; Oporto, 1865; París, 1867; A Coruña, 1973; A Coruña, 2006-2007; Santiago de Compostela, 2016.

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de las obras..., 1860, p. 12, n^o 72; *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378; *Exposición de Bellas Artes*, 1860 b, s.p.; Goizueta, 1860, p. 1; Loren, 1860, p. 359; Marín, 1860, s.p.; Mora, 1860, s.p.; Palet, 1860, s.p.; *Catálogo oficial...*, 1865, p. 152, n^o 33 (cit. como *Uma feira em Galliza*); Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; Fierros, 1894 a, s.p.; Pérez Martínez, 1894, s.p.; Basa, 1909, p. 66-67; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Méndez Casal, 1923, s.p.; Suárez, 1936, p. 390;

Couselo, 1950, p. 72, 74; *Un siglo de arte español...*, 1955, p. 112; Gamallo, 1960, s.p.; Gaya Nuño, 1966, s.p.; Villa Pastur, 1972 c, p. 45; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, n^o 1; Villa Pastur, 1973 a, p. 70, 74-78, 158 (repr.); Villa Pastur, 1973 b, p. 47; López Vázquez, 1974, p. 7-8; Villa Pastur, 1977, p. 134; Pantorba, 1980, p. 76; Sobrino, 1982, p. 412; Barreiro, 1982-1984, p. 343; *Un siglo de pintura gallega...*, 1984, p. 38; Román, 1984-1986, p. 127; Villa Pastur, 1985, p. 126; Gutiérrez Burón, 1987, p. 997; López Vázquez, 1988, p. 139; Arbués, 1990, p. 4062; Barón, 1990, p. 720; Fernández Castiñeiras, 1990, p. 364; Campo – Quijada – Vázquez-Canónico, 1990, p. 66; Sobrino – Liaño, 1991, p. 163; López Vázquez, 1993, p. 164; Rodríguez Iglesias, 1993, p. 429; Ilarri Gimeno – Pablos – Ilarri Junquera, 1993-1995, p. 34; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 22 (repr. detalle), 27, 29, 30, 49-50, 53, 84-86; López Vázquez, 1997, p. 286-287; Vilanova, 1998, p. 47; Ledo, 1999, p. 78-79; López Vázquez, 1999, p. 367, 370-374; Monterroso, 1999, p. 63; Mosquera, 1999, p. 62; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 11; López Vázquez, 2000, p. 26-30; García Quirós, 2002, p. 109; López Vázquez, 2003 a, p. 287; Römer, 2003, p. 405; González Pérez, 2005, p. 29; Reyero – Freixa, 2005, p. 181 (repr.); Barreiro – Axeitos, 2006, p. 91, 93-94 (repr.); Barón, 2007 a, p. 230; Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 116; Castro, 2011, p. 70, 76, 77 (repr.); Cendán - Mosquera - De la Cruz, 2011, p. 96; Fernández Castiñeiras, 2011, p. XCVII; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 335, 338, 339; González Pérez, 2014, p. 27 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 a, p. 183; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 247-251, 254, 261 (repr. fig. 2); *Masaveu*

175 aniversario, 2015, p. 20; Seixas, 2016, p. 27, 92-93 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos del pintor

OBSERVACIONES

Subastado en Madrid por la casa Christie's el 6-10-2004 (venta 7015, lote 78) con estimación de 250000-350000 euros y remate de 310650 euros. Adjudicado por venta telefónica a un comprador particular.

En el reverso conserva las marcas de inventario del Infante Sebastián Gabriel.

Obra emblemática del arte gallego, es también el cuadro más célebre de Fierros, en el que condensa los anhelos artísticos que tendrá presentes durante buena parte de su carrera, además de ser un notable ejemplo de pintura costumbrista en la España de mediados del XIX. Producto de su primera estancia en Santiago entre 1855 y 1858, supone la culminación del trabajo que el artista desarrolla durante esos años en los que, como él mismo relata, se traslada “a Santiago de Galicia, con objeto de pintar cuadros de costumbres de aquel país”¹. Con todo, el cuadro hubo de ser pintado tras su regreso a Madrid, al contrario de lo que buena parte de su historiografía apuntaba al afirmar que se hallaba entre las obras presentadas a la Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Galicia de 1858². Como hemos demostrado, la única obra de gran formato que el pintor exhibe en Santiago es *La muñeira* (DF0992), por lo que hubo de pintar *La romería* en Madrid valiéndose de estudios realizados con anterioridad. No en vano, se han catalogado diversos estudios de figuras incluidas en la composición³ además de varios bocetos⁴ que confirman este proyecto como uno de los de mayor empeño de su carrera.

La novedad del tema, que muestra por prime-

ra vez un asunto costumbrista de un territorio del norte peninsular, supone uno de sus principales logros. Tras su presentación en la Nacional de 1860, la crítica aplaude el componente de invención al respecto: “Los cuadros del señor Fierros representando romerías y danzas de campesinos, han agradado mucho al público. Efectivamente, hay originalidad y vida en la composición; los grupos están llenos de gracia”⁵. Por su parte, *El Museo Universal* comenta: “Otro de los expositores que más lograron atraer las miradas del público hacia sus cuadros es el señor Fierros, quien presentó unos cuantos notables estudios de costumbres de los campesinos de Galicia, cuyos tipos, perfectamente tomados del natural prestan sumo encanto a las obras presentadas por este artista. La novedad de los asuntos era asimismo un aliciente; jamás se había creído que Galicia, la pintoresca Galicia cuyas hermosas costas, cuyos valles perfumados, cuyas montañas tantas bellezas encierran, pudieran dar asunto para unos cuadros como los de que nos estamos ocupando. Desconocido del resto de España, aquel antiguo reino, con unas costumbres eminentemente poéticas, con unos habitantes restos de las primitivas razas, y cuyos pintorescos trajes a tanto se prestan, era un país virgen, en el cual un artista de talento podía hallar algo nuevo con que sacar la sed creciente de novedad que nos aqueja. El señor Fierros en esto fue feliz, admiró aquella hermosa naturaleza, aquellas fiestas campestres cuyo fresco perfume solo se siente en medio de su bullicio y de su espontánea alegría y los trasladó al lienzo con extraordinaria verdad.”⁶ Y *La Discusión* añade: “La romería es una composición animada, que rebosa de verdad y vida. La escena es en un frondoso bosque, en terreno quebrado y rico de accidenten pintorescos. Comidas, grupos, danzas, brindis, todo es alegría y expansión en este cuadro. En primer término se ve de espalda un farruco tocando la gaita. La actitud y la expresión de esta figura, como las demás del cuadro, que son muy numerosas,

¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

² Cfr. Villa Pastur, 1973 a, p. 75; López Vázquez, 2000, p. 26.

³ DF0277, DF0282, DF0284, DF0286 y DF1003-DF1006.

⁴ El listado de obras incluidas en la exposición-venta cita tres bocetos para este cuadro, de los cuales hemos catalogado al menos dos: DF1007 y DF1008

⁵ Loren, 1860, p. 359.

⁶ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

están dibujadas con gracia, y en el toque se advierte franqueza y magisterio.”⁷

La poética del pintoresquismo propia del pensamiento romántico desde la que se juzga el cuadro es sin duda la que mueve a Fierros a viajar a Galicia en busca de asuntos novedosos para los cuadros costumbristas que planea presentar a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, un género que en ese momento experimenta un notable éxito. La principal novedad es que, a diferencia de lo habitual hasta entonces, el artista propone un tema de una zona nunca antes abordada en este tipo de cuadros, alejándose del costumbrismo andaluz o madrileño. Esto supone un importante punto de inflexión en la pintura gallega, al ser la primera vez que se trata un tema propio de Galicia, realizado además con un método basado en la observación directa de modelos y tipos reales. Asimismo, establece un revulsivo para el género a nivel español, abriendo el abanico temático a otros territorios. Y esto ocurre años antes de que otros grandes pintores costumbristas de su generación como Valeriano Domínguez Bécquer presenten obras de otras regiones en Exposiciones Nacionales⁸.

Al mismo tiempo, otra de las principales novedades que Fierros introduce con esta obra es la de dotar al género costumbrista de un formato propio del cuadro de historia⁹, algo que se ve no sólo en las dimensiones del lienzo —el más monumental de todo su catálogo— sino también en su resolución formal. No obstante, la formación clasicista del pintor le acarrearán más de un problema en este sentido. Como lo califica López Vázquez en su exhaustivo análisis del cuadro, “*La rome-*

ría es la típica obra de empeño primeriza. Por ello está excesivamente llena de retos, de citas, y, naturalmente, de contradicciones entre lo aprendido y lo intuitivo como estilo personal”¹⁰.

El espacio se define a priori con los elementos accesorios del paisaje, que trata de crear ilusión de profundidad con el tradicional recurso de marcar una abertura entre dos masas boscosas que conducen la vista del espectador hacia el fondo, y también estableciendo diferentes ámbitos que yuxtaponen zonas iluminadas y zonas en sombra. Luego sitúa los personajes en un primer término muy marcado a modo de friso, con lo que produce la sensación de estar sobre un entramado teatral ante un fondo telón, un procedimiento propio de las enseñanzas clasicistas que Fierros recibió en Madrid. Esa herencia académica es la que le lleva a componer por agregación los diferentes grupos de figuras pensados de manera independiente, sin una relación verosímil entre ellos —cuestión ya evidenciada por *El Museo Universal* cuando comenta que “no forma conjunto”¹¹—, para lo cual el artista echa mano de viejas recetas de escuela como figuras *repoussoir*, contrapostos o personajes en movimiento que quieren servir de nexo entre un grupo y otro.

No obstante, ese efecto de unidad no se logra, además de por los problemas compositivos citados, por una cuestión lumínica. Fierros está empleando una luz tenebrista, propia de interior, basada en marcados juegos de clarooscuro y de tono amarillento, algo que ya advierte la crítica al mencionar “una tinta general amarilla con que suele entonar sus cuadros, que no es nada agradable”¹². Por su formación clasicista, sus referentes en el uso de la luz los busca en el museo, en lugar de estudiarla directamente del natural. En consecuencia, no es capaz de reproducir la magia del ambiente ni los efectos de luminosidad variable propios de un escenario exterior con los que lograr el realismo que persigue.

⁷Mora, 1860, s.p.

⁸Bécquer presenta en 1866 dos cuadros de costumbres aragonesas: *Interior de una casa de un pueblo de Aragón* y *El presente: fiesta popular en Moncayo (Aragón) la víspera del santo patrono*; y un año después, tres lienzos fruto de su viaje por Soria: *El baile, Leñador en las cercanías de Burgo de Osma* e *Hilandería en las cercanías de Burgo de Osma*. En la muestra de 1860, el pintor andaluz Juan José Martínez Espinosa presenta *Plaza de un pueblo en Castilla la Vieja* y *Fiesta de Aldea en Galicia*, aunque con escasa fortuna.

⁹López Vázquez, 2000, p. 28.

¹⁰López Vázquez, 2000, p. 28.

¹¹*Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

¹²Mora, 1860, s.p.

Además, los fuertes contrastes de intensidad lumínica conllevan nuevas contradicciones, como ocurre en el barranco y los árboles de la derecha, que al estar fuertemente iluminados producen el efecto óptico de acercarse al primer término, algo que ya señalaba la crítica al comentar que “en el paisaje, el señor Fierros estuvo bastante desgraciado, y mucho más en la perspectiva, pues el fondo se viene encima”¹³. Por otra parte, el modelar con la rotundidad del claroscuro sobre una base de dibujo muy marcado propia de esquemas clásicos da como consecuencia unas figuras de apariencia monumentalizada y estática que se contradicen con la intención de dinamismo que el artista persigue. La subordinación del color a una línea de dibujo rigurosa –que la crítica califica de correcto en algunas figuras y descuidado en otras¹⁴– tampoco permite la potenciación de un método pictórico que ayudaría a conseguir un mayor naturalismo. Un color que según los críticos resulta “brillante y pastoso” pero sin embargo “un poco convencional”¹⁵, para lo que recomiendan “usar tonos más variados y agradables”¹⁶. En efecto, el tipo de luz tenebrista condiciona la animación cromática de los trajes y del paisaje; con todo, la última restauración del cuadro ha descubierto una luz y un color de mayor viveza dentro de la tradición académica que el artista emplea, notable sobre todo en los tonos fríos del paisaje.

Por otra parte, Fierros trata de demostrar su originalidad como pintor en la presentación de una escena repleta de personajes que reflejan distintos grupos sociales caracterizados principalmente por su indumentaria. Junto a tipos populares que visten traje tradicional –en su mayor parte, *de guarda* o de gala, como es propio de ocasiones señaladas, pero también otros de menor lujo– se muestran otros con una vestimenta más moderna que abandona de manera progresiva las prendas tradicionales. Al mismo tiempo, están presentes tipos sociales

habituales en las colecciones costumbristas de la época: la pareja de enamorados, la rosquillera, el mendigo, el músico ambulante –personificado aquí en el ciego de la zanfoña–, el pilluelo, y muchos otros que, en suma, son variaciones del tipo social del *gallego* tal y como se concebía desde Madrid. También el burgués se representa aquí bajo la perspectiva del tipo, acentuando la diferencia de clases que se aprecia en la presencia conjunta de diferentes sectores en festividades como una romería: aquí se muestran en la familia junto a la rosquillera, con trajes de calle de gran opulencia, sobre todo en el caso de las mujeres que lucen vestidos de amplio vuelo y colores vistosos propios de la moda de las décadas centrales del siglo. Al mismo tiempo, asistimos a la introducción de un nuevo tipo entre la muchedumbre que baja la ladera desde la iglesia: se trata de un personaje con tricornio, probablemente una de las representaciones pictóricas más tempranas de un agente de la Guardia Civil, fundada pocos años antes, en 1844.

La presencia del cuadro en la Nacional de 1860 supuso un rotundo éxito para Fierros, al que premian con medalla de primera clase y la crítica reconoce la originalidad del asunto. Tal y como indica el pintor en sus apuntes autobiográficos¹⁷, el cuadro fue adquirido por el infante Sebastián Gabriel de Borbón; en esta compra, además del éxito de la obra, pudo haber intervenido como factor detonante la mediación de Federico de Madrazo, cuyo papel como asesor de numerosos coleccionistas entre los que figura el infante ha sido revelado en recientes investigaciones¹⁸.

¹⁷ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

¹⁸ Como señala Martínez Plaza (2018, p. 138), entre 1859 y 1861 Federico de Madrazo asesora al infante Sebastián Gabriel en la adquisición de numerosas obras de arte para su colección, que conocía desde niño. No sería de extrañar que *La romería*, expuesta en ese tiempo, fuese una de las recomendaciones, que vendría a sumar un ejemplo más al todopoderoso papel de Madrazo en la conformación de un sistema del gusto y unas extensas redes clientelares dentro del sistema artístico español. Otras dos obras de Fierros, expuestas en la Nacional de 1862 y catalogadas como “estudios del natural”, serían adquiridas también por el infante, según recoge *La Época*, 1862, p. 4.

¹³ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

¹⁴ Goizueta, 1860, p. 1.

¹⁵ Palet, 1860, s.p.

¹⁶ Loren, 1860, p. 359.

DF0297

BOCETO PARA UNA ROMERÍA EN LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO

c. 1855-1860

Óleo sobre lienzo, 24,5 x 27 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano, 2000, p. 83 (repr.)

En este pequeño lienzo, de factura muy abocetada definida a base de manchas de color, Fierros ensaya uno de los fragmentos que formarán parte de la composición final de *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296). Corresponde al grupo de figuras articuladas en torno al cruceiro, en primer término a la izquierda de la escena. En su condición de estudio para la distribución de masas, presenta una idea bastante próxima al



cuadro definitivo: está presente la pareja de enamorados que actúa como figura *repoussoir* y marca el triángulo en sombra en el ángulo inferior izquierdo, la niña de perfil junto al cruceiro o el muchacho que juega con una vara tras su espalda y sobresale por encima del resto de personajes.

DF0298

ESCENA CAMPESTRE. ¿BOCETO PARA *UNA ROMERÍA EN LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO*?¹

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 18,5 x 24 cm.

Málaga, colección particular

Es probablemente un boceto para *La romería* (DF0296), en concreto de la parte central en medio término que corresponde al grupo de personajes sobre la colina que descansan bajo los árboles. Aun con diferencias respecto a la solución final, tanto el planteamiento del paisaje como de las figuras resulta semejante, con una luminosidad difusa que coincide con el efecto de lejanía que el artista quiere transmitir.



¹ Obra inédita.

DF0299

ESCENA COSTUMBRISTA ¿BOCETO PARA *UNA ROMERÍA EN LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO*?

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 24,5 x 34 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1999, p. 394-395 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 82 (repr.).

La escena parece desarrollarse en el claro de un bosque, o al menos en un entorno natural. Dos grandes árboles actúan como fondo, con una pequeña abertura entre ellos. En primer término se desarrolla la acción, con un gran grupo de personajes. El carácter abocetado de la obra alcanza aquí un notable grado de abstracción, mayor que en otros ejemplos del autor, que dificulta su identificación. Quizá sea un estudio preparatorio para *La romería* (DF0296), con la que coincide, si no en una idea madura del cuadro final, al menos sí en cuanto a su ambientación, al empleo de multi-



tud de figuras en diferentes grupos y a la elección de un esquema compositivo en friso.

El uso de una pincelada ágil y pastosa, que modela las formas sin necesidad de una base lineal, se convierte en la verdadera protagonista del lienzo, que queda imbuido de un efecto de gran dinamismo. La viveza de colorido, los toques empastados y su aplicación con movimientos rápidos del pincel recuerda a obras de la etapa final de Eugenio Lucas, coetáneas del cuadro de Fierros, que éste pudo conocer en Madrid. No obstante, el carácter preparatorio de la obra es el que da aquí sentido a ese modo de trabajar.

DF0300

CAMINO DEL MERCADO

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 64 x 37 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Rianxo (A Coruña), colección Cortizo

PROCEDENCIA

Buenos Aires, col. Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Buenos Aires, 1965

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 56 (repr.); *Dionisio Fierros: Exposición...*, 1965, s.p., nº 1 (repr.); Villa Pastur, 1973 a, p. 79; Fraguas, 1985, p. 53 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 54; García Iglesias, 1997, p. 364.

La joven, de rostro ovalado, tez morena y cabellos oscuros recogidos con raya al medio, viste ropa *de saír*: *saia* de paño negro, *mantela* parduzca con tonos rojizos, camisa blanca de amplias mangas remangadas, jus-



tillo y paño anaranjado cruzado sobre el pecho a modo de dengue. Cubre la cabeza con cofia y se adorna con un colgante dorado al cuello a juego con los pendientes. De pie, adopta una pose gallarda apoyando el dorso de la mano derecha en la cadera, mientras en

la izquierda sujeta un pañuelo blanco doblado a modo de hatillo. Sobre la cabeza carga una cesta de mimbre con remate cónico de la que sobresale la esquina de un pañuelo, y que la muchacha lleva o trae de la feria. Una cesta semejante la encontramos representada en *La romería* (DF0296), aunque portada por una figura distinta, de espaldas, tras el grupo de la rosquillera. El cuadro que aquí comentamos ha de ser con gran probabilidad un estudio pensado para aquella composición.

Con todo, la principal novedad estriba en la inclusión de un fondo de paisaje, infrecuente en Fierros para este tipo de estudios de figuras. El fondo funciona no sólo como componente ornamental sino que aporta un contexto narrativo

con el sendero por el que pasa la muchacha, y que sirve a L. Basa para dar título al cuadro en su álbum de la colección Moreno. Al mismo tiempo, el tratamiento abocetado y pictórico, con una pincelada muy suelta que apenas describe un trozo de valla y algo de vegetación sobre las líneas sinuosas del terreno, se combina con una entonación fría sobre azules y grises que da a la composición un efecto de mayor modernidad. El cuadro hubo de incluirse en la exposición venta, igual que otros cuadros que luego formarían parte de la colección Moreno, pero no se localiza en el catálogo ninguna obra que coincida. Aparece una con mismo título pero dimensiones mucho menores que no permiten identificarlas.

DF0301

MOZA GALLEGA HILANDO

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 56 x 40 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Ribadeo, Pedro Moreno, 1951; Madrid, José Páramo, 1973

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 76; Basa, 1909, p. 67 (repr. como *Campesina galiciana*); *Exposición homenaje...*, 1951, s.p., nº 13; Naya, 1964, p. 11 (repr. detalle); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 8; Sobrino, 1982, p. 412.



El tipo de la hilandera, habitual ya en la pintura española del Siglo de Oro –tanto en representaciones de figuras individuales como en composiciones tan célebres como *La fábula de Aracne* de Velázquez¹–, se mantiene como uno de los más frecuentes en las colecciones costumbristas del XIX. Además de los dos ejemplos de Fierros (DF0996), planteados como estudios preparatorios para otros cuadros, resultan significativas la *Hilandera*

de Martínez Cubells² y en especial la *Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma* de Bécquer³, ambas concebidas como obras con entidad propia y carácter definitivo. El caso que aquí comentamos ha de corresponder a la primera etapa compostelana del autor: si bien ninguna obra de esas fechas reutiliza de

¹Diego Velázquez: *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne*, 1655-1660. Óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01173).

²Salvador Martínez Cubells: *Una hilandera*, 1889. Óleo sobre lienzo, 40 x 27 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P06562).

³Valeriano Domínguez Bécquer: *Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma*, 1866. Óleo sobre tabla, 65 x 41 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04238).

manera directa esta imagen, sí se encuentra una semejante, con una hilandera sentada de perfil, en el cuadro *En la feria* (DF0306). La modelo, una muchacha de rostro ovalado



Duverger; Clerman: *Femme des environs de Vigo*, [s. XIX]. Litografía, 19 x 13 cm. Imagen extraída de Martínez-Barbeito, 1993, p. 241, nº 375.

DF0302

BOCETO PARA *UNA FAMILIA GALLEGA*

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 28,5 x 25 cm.

Firmado: "Dº Fierros" (áng. inf. der., rascado sobre la pintura)

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala I, nº 21; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 341 (repr.).

Al comienzo de sus apuntes autobiográficos Fierros indica que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, además de *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296) y *La muñeira* (DF0992), otras dos obras costumbristas de menores dimensiones: "*De ruada y Una familia gallega*, en dos medallones"¹. Vemos aquí el boceto preparatorio para la segunda de ellas, que define ya el contorno ovalado de la obra final con leves trazos de pincel en las esquinas del lienzo. El artista introduce un esquema composi-

y cabellos oscuros, se dispone sentada, de perfil, ladeando el rostro hacia la labor con actitud concentrada. Viste traje tradicional gallego, con amplio mantelo de color pardo, camisa blanca a juego con el pañuelo que cubre su cabeza, y paño sobre el pecho de colores rojizos y anaranjados que aportan cierta vivacidad sobre la entonación sobria dominante. Sostiene bajo el brazo izquierdo la rueca con el copo de vellón que finamente va hilando con sus manos, en un gesto de gran delicadeza, hasta ovillararlo en el huso. Situada en un espacio indeterminado, destaca sobre el fondo con un juego de claroscuro producido por un foco exterior muy dirigido que modela los volúmenes con la rotundidad de los contrastes de luz y sombra. La importancia concedida al dibujo como base para definir las formas se aprecia en la marcada línea de contorno, visible incluso en zonas de penumbra.



tivo que empleará en repetidas ocasiones con notable fortuna: una escena de dimensiones reducidas formada por un pequeño grupo de personajes. Se trata de un planteamiento que goza de una notable trayectoria en el cuadro costumbrista, y que evita las complicaciones de una composición mayor: la dificultad que plantean obras como *La romería* en cuanto a la interrelación de los distintos grupos que intervienen en la escena se elude al simplificar el formato. Así, tanto el empleo de un

¹Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

número reducido de figuras como su disposición alrededor de un eje central contribuyen a lograr una mayor unidad compositiva. Así lo advierte la crítica de la época con motivo de la presentación de estos cuadros en la Nacional de 1860: “Distinguiéndose este artista por los hermosos grupos que nos presenta en sus cuadros, se comprende sin esfuerzo, que en aquellos en que no presente más que algunos de esos admirables grupos, es donde estaría más acertado y donde logrará llamar la atención de los inteligentes. Efectivamente, los dos cuadros restantes que titula *Una ruada* y *Una familia gallega* son dignos del aprecio con que son mirados”².

Fierros demuestra con este recurso una evidente asimilación de la tradición pictórica

² *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

DF0303

BOCETO PARA *DE RUADA*

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 32 x 26 cm.

Firmado: “D^o. Fierros” (áng. inf. der., rascado sobre la pintura)

Valladolid, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala I, n° 18 (cat. como *Gallegos cantando*).

OTROS TÍTULOS

Gallegos cantando

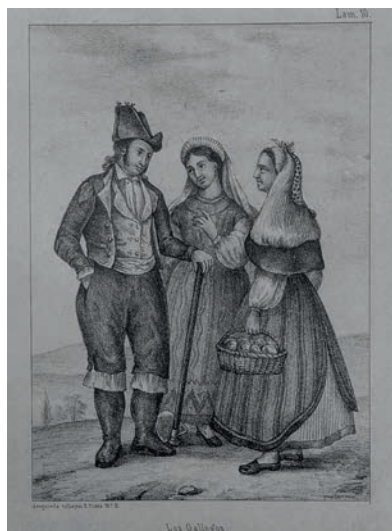
Citado en el catálogo de la exposición antológica de A Coruña bajo el título *Gallegos cantando (boceto)*, ha de tratarse en realidad del apunte para *De ruada* (DF1000), una de las composiciones de pequeño formato que Fierros pintó durante su primera estancia compostelana. El cuadro habría de formar pareja con *Una familia gallega* (DF0999) del que, como en este caso, sólo nos ha llegado su boceto (DF0302). Igual que en aquel, nos presenta una ambientación popular en un lienzo cuadrangular que inscribe un óvalo definido ya en la obra preparatoria. Tres figuras en un primer plano muy marcado forman una sen-

del Museo en el empleo hábil de un formato habitual del cuadro de costumbres. El influjo de la formación académica se aprecia en otros detalles como el de la figura masculina recostada que reproduce una pose clásica reutilizada una y otra vez en la historia del arte, con frecuencia en escenas campestres. El hombre parece conversar con dos mujeres de pie que lo miran con atención, una de ellas con un niño en brazos. Todos visten traje tradicional gallego, que como en otros ejemplos de estos años Fierros hubo de construir a raíz de su estancia en Santiago de Compostela o, con menor probabilidad, de su paso por Ribadeo en sus viajes a Ballota. Las figuras, en un primer plano muy acusado, se recortan sobre un fondo telón con una casa y algunos árboles que nos sitúa en un escenario rural.



cilla composición de carácter centrípeta ante un fondo de paisaje. A la izquierda, en medio término, una sencilla fuente con un caño que vierte en un balde presenta el tema del cuadro: el momento de ocio mientras las mujeres esperan para llenar agua en la fuente. Fierros introduce, aunque de soslayo, un tema que abordará con pleno protagonismo en composiciones posteriores como *La fuente* (DF0330). La intencionalidad del artista aquí se orienta más al componente anecdótico de la escena a través de las dos mujeres y el hombre que conversan o cantan: el término *ruada*, en realidad, hace referencia a una reunión de gente para

cantar o bailar. Así, la obra se aproxima más al folclorismo de composiciones coetáneas como *La muñeira* (DF0992) o *La romería* (DF0296). El carácter de obra preparatoria se manifiesta con claridad en el empleo de una pincelada muy suelta —aún más que en el boceto de *Una familia gallega*— que parece construir las formas sólo con manchas de color. Nótese la presteza en la aplicación de los trazos, en



Los gallegos, [s. XIX], Litografía, 14 x 10 cm. Imagen extraída de Martínez-Barbeito, 1993, p. 227, nº 397.



Alenza; Castilla: *Los gallegos de Finisterre*, [s. XIX], Xilografía, 15 x 12 cm. Imagen extraída de Martínez-Barbeito, 1993, p. 240, nº 393.

muchos casos dejando la marca del paso del pincel, como en las mangas de las camisas blancas. La pose del hombre, apoyado sobre una vara, recuerda a la que el pintor ensaya en *Con moca y sin moza. Estudio para Una familia gallega, fragmento de Cuatro escenas gallegas* (DF0997), y que repetirá casi de manera arquetípica en otras figuras para cuadros costumbristas de esta época. Este personaje en concreto fue centro de una de las críticas más favorables de la Nacional de 1860: “llama la atención la figura del campesino, llena de expresión y de esa melancolía que dan al hombre los cantos monótonos y tristes que entona en el seno de la soledad y de la naturaleza, porque está bien puesto el color y es una de las más hermosas figuras que se ven en los cuadros de que nos ocupamos”¹.

El cuadro, que pasó a los descendientes del pintor, probablemente fue incluido en la exposición venta. Es quizá el que se cataloga con el título *Los tres amigos (escena de Galicia)*, de dimensiones muy similares².

¹ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

² *Exposición-venta...*, 1894, p. 10, nº 164.

DF0304

MUJER GALLEGA¹

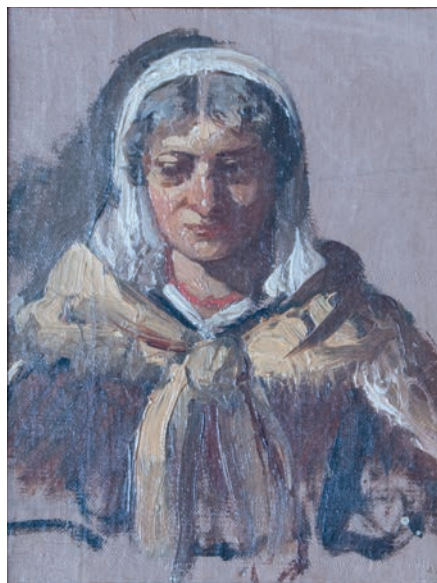
c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 17 x 13,5 cm.

Lugo, colección particular

Muestra el busto frontal de una mujer, con paño marrón echado a los hombros y anudado en el pecho, y cofia o pañuelo blanco sobre la cabeza dejando al descubierto parte del cabello entrecano peinado con raya al medio. Mira a un punto bajo a su derecha con expresión distante, y su rostro deja entrever señales de cierta edad. Dispuesta ante un fondo indeterminado de color grisáceo, es obra de tratamiento muy abocetado y pincelada gruesa y matérica que deja ver la marca del pincel. El aspecto inconcluso de la parte inferior permite apreciar con claridad la recia línea de

¹ Obra inédita.



contorno que define la base del modelado. Es una figura semejante a la mujer con pañuelo amarillo del grupo central de *La romería* (DF0296).

DF0305

GALLEGOS CON PARAGUAS. ESTUDIO DE FIGURAS PARA *EN LA FERIA*

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 45 x 34 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; La Felguera, 1978, Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

El traje regional gallego..., 1969, p. 13; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 25; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 9.

Sobre un fondo indefinido muestra en primer término, ocupando casi todo el espacio del lienzo, la figura de un hombre de cuerpo entero, de pie y de perfil hacia la derecha. Viste traje tradicional gallego, formado en este caso por camisa, chaleco, pantalón, *cirolas*, polainas y zapatos. El paraguas, cuyo uso se generaliza durante esos años¹,

¹ En 1875 Becerra Armesto escribe sobre los hábitos cotidianos de las clases populares en la ciudad de Santiago: "Una prenda existe que no abandona nunca, cualquiera que sea el estado atmosférico y el punto a donde se dirijan, y esta prenda es el paraguas. Tal vez los únicos que siguen apegados al antiguo y terrible garrote del gallego, son los montañeses de las cercanías de Santiago, de cuyas cercanías sólo entra



reclama su papel protagonista en la composición. En este caso, su gran tamaño responde al tipo conocido popularmente como *de sete parroquias*². Fierros representa la figura bajo un potente foco

en la población el criado del abad corriendo delante de la cabalgadura con una colosal montera y un enorme paraguas encarnado, que al llegar a la posada entrega al presbítero, quien al poco rato se interna en la ciudad con él en la mano luciendo una levita de largos faldones y un sombrero de copa alta, cuya moda es generalmente de la época en que abandonó las aulas del seminario." Becerra, 1875, p. 357.

² González Pérez, 2014, p. 97.

de luz que genera un modelado contrastado entre zonas iluminadas y zonas en sombra. En un segundo plano se ensaya una figura similar, esta vez vista de espaldas y acompañada de otros per-

sonajes apenas abocetados en una multitud. En ambos casos se trata de estudios para el cuadro *En la feria* (DF0306).

DF0306



EN LA FERIA

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 31 x 44 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

A Coruña, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 97; Basa, 1909. p. 53 (repr.); *Exposición homenaje...*, 1951, s.p., nº 18; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 11; Villa Pastur, 1973 a, p. 79.

La obra hubo de ser realizada durante la primera estancia de Fierros en Santiago: así se deduce de su planteamiento, muy semejante al de otros cuadros costumbristas de esa etapa, aunque en este caso no haya pasado del boceto. Muestra una escena en un entorno rural definido por los elementos

accesorios del paisaje: una masa de árboles en la parte derecha y un grupo de casas al fondo. Sobre este espacio se dispone en primer término una sucesión de tipos populares, aunque en esta ocasión reduce el número de personajes en beneficio de una mayor unidad compositiva. Algunos de ellos los encontramos en estudios individuales, como el paisano del paraguas. La hilandera sentada en el centro recuerda en su postura de perfil a otros bocetos como el de *Mujer gallega* (DF0293). Otros personajes completan la escena –lavandera, bailar...-, siguiendo la cuidada descripción del folclore habitual en estas obras, tanto en la descripción de trajes populares como en las acciones que desenvuelven.

Como otros cuadros procedentes de la colección Moreno, hubo de incluirse en la exposición venta de 1894. Es muy probable que se trate del que se cataloga bajo el título *Mercado de Galicia*, con idénticas medidas.

DF0307



PAISANOS GALLEGOS DE ESPALDAS

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 14 x 44 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala I, nº 24; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 42; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 55 (repr.); García Quirós, 2000, p. 38

OBSERVACIONES

Estuvo expuesto en la Sala Fierros del Museo Provincial de Lugo entre 1939 y 1963.

En un formato marcadamente apaisado, inusual en la producción de Fierros, se muestra un catálogo de tipos populares en una pose igual de infrecuente. Representados de espaldas, bajo un principio de isocefalia que abarca la reducida altura de la tela, se sitúan en un espacio indeterminado que parece sugerir en el extremo derecho la presencia de algún elemento arquitectónico. Este detalle, junto al tratamiento abocetado de la obra, nos hace pensar en una posible vinculación con *La salida de misa* (DF0326): la imagen de una muchedumbre, aunque bajo una visión diferente, podría ajustarse a una idea originaria que se descartaría en la obra final. Los personajes, en efecto, visten trajes *de saír* -es decir, los reservados para ir a la feria o a la iglesia-, y centran la atención del pintor, que se recrea en la descripción de las prendas: las mujeres visten *saia* y mantelo de colores oscuros,

dengue y pañuelo sobre los hombros. Algunas se cubren con cofia; otras llevan la cabeza al descubierto. Los hombres, en los extremos de la composición, lucen *monteira*, chaqueta, faja, calzón, *cirolas* y polainas. Llama la atención el segundo caballero por la derecha, con capa o manto de paño negro, y sombrero de copa. El uso de este último elemento, aunque no se extendería hasta años más tarde, es ya una realidad en los años en que el artista hubo de pintar el cuadro: Murguía indica que su difusión coincide con la popularización del pantalón, que implica un cambio en el resto del traje¹. La obra ha de pertenecer sin duda a la primera etapa compostelana de Fierros, tal y como se aprecia por la temática y por el estilo empleado, con un tipo de pincelada breve y esquemática en su tratamiento abocetado de las formas pero con una evidente atención por los detalles e incluso por la captación de las calidades táctiles: obsérvense las transparencias en los paños blancos, con un efecto de veladura que el artista repite en diversos retratos femeninos de esa etapa.

¹ M. Murguía, *Historia de Galicia*, Lugo, 1865, cit. desde González Pérez, 2014, p. 79.

DF0308

TRES PERSONAJES CON SOMBRERO

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 19 x 31 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Dionisio Fierros 1827-1894. *Íntimo y mundano*, 2000, p. 56 (repr.)

Sobre un fondo blanco se representan tres figuras masculinas encuadradas a la altura de la cintura. Todas visten traje tradicional gallego: camisa de lino, chaleco, chaqueta negra, faja y sombrero, y conversan entre sí. La gran simplicidad cromática, reducida tan sólo a negros, blancos y algunos toques de rojo, aplicada con trazos abocetados, contribuye a definir una imagen de cierta moder-



nidad en su sencillez. Las diferentes poses, que transmiten sensación dinamismo -en especial el muchacho del centro, que parece estar poniéndose la chaqueta-, dan la impresión de instantánea fugaz en la que interesa más el ensayo de un pequeño grupo en movimiento que el estudio minucioso de una figura aislada.

DF0309

MOZO GALLEGO¹

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 32 x 23 cm.

Málaga, colección particular

Muestra el busto de un hombre ligeramente ladeado, ante fondo neutro de entonación blanca y grisácea. Levanta el brazo derecho mientras sostiene bajo el izquierdo un paraguas cerrado, y viste traje tradicional con camisa, chaleco y chaqueta. No obstante, el elemento más singular de su atuendo es la *monteira*, en forma de casquete con ala corta vuelta hacia arriba, muy semejante a la que es típica de la comarca de Padrón². Fierros, durante sus estancias en Santiago, pudo haber conocido esta variante que más tarde encontramos reproducida en *La Ilustración Gallega y Asturiana*³. No en vano



¹ Obra inédita.

² González Pérez, 2014, p. 79.

³ *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 1879, cit. desde González Pérez, 2014, p. 80.



J. Cuevas: *Tipos de los alrededores de Padrón*, [s. XIX]. Xilografía coloreada a mano, 16 x 7 cm. Imagen extraída de Martínez-Barbeito, p. 229, nº 386.

introduce una figura semejante en *La romería* (DF0296), en el extremo derecho, apoyada en la mesa de la rosquillera. Es obra de trazo abocetado –especialmente en la ornamentación colorista del chaleco- y contorno marcado que destaca el volumen de la figura sobre el fondo claro.

DF0310

BUSTO DE MUJER GALLEGA

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 20 x 14 cm.

Firmado: “D. F.” (áng. inf. der.)

A Coruña, Palacio Municipal, Colección de Arte del Concello (nº inv. 206)

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta Dionisio Gamallo Fierros, 1973; donación de este.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala I, nº 5; Sobrino, 1985, p. 66, 67 (repr. lám. XXVI); Visos, 2009, p. 505 (repr.).

Muestra el busto de una mujer ante un fondo de tonalidad y luminosidad variable que se oscurece hacia los extremos del lienzo y parece simular un celaje nuboso. Dispuesta de frente y en un primer plano muy próximo al espectador, ladea la cabeza quedando de perfil. Viste traje tradicional gallego con piezas sencillas: pañuelo o cofia blanca que cubre la cabeza dejando al descubierto parte del cabello peinado con raya al medio y las orejas con discretos pendientes, otro paño de mayor tamaño sobre los hombros y dengue oscuro. Se vislumbra en la zona inferior la manga blanca de la camisa y parte del mantelo gris. El tratamiento del rostro es el habitual del Fierros costumbrista: con proporciones armónicas según el canon de belleza femenina de la época, volviéndose casi estereotipa-



do al no atender a detalles que individualicen a la modelo: interesa una vez más la representación de un tipo. Los criterios académicos siguen presentes en la corrección del dibujo como base de la forma, especialmente en la silueta del rostro, aun cuando en este caso se dé rienda suelta a una pincelada matérica que quiere construir volúmenes con efectos pictóricos: a la habitual concatenación de luces y sombras -más suavizada en el modelado del rostro- hay que añadir el particular resultado de un pigmento muy empastado, sobre todo en las telas blancas, que produce un efecto sinuoso y abocetado al aplicarse con presteza y en pinceladas largas que dejan ver el rastro del pincel sobre la tela.

DF0311

MUCHACHA GALLEGA¹

c. 1855-1878

Acuarela y lápiz sobre papel, 320 x 240 mm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

Aunque es poco habitual en el catálogo de Fierros la representación de tipos costumbristas en acuarela, técnica reservada mayoritariamente para motivos vegetales o paisajes tomados del natural, resulta interesante el carácter inconcluso de la obra, que deja entrever su método de ejecución: una base lineal precisa y bien definida sobre la que se aplica el color siempre subordinado al dibujo. Esta firmeza de la línea, sin concesiones a la libertad de pincelada de otros ejemplos, nos lleva a datar la obra en una fecha más temprana que la de otras acuarelas. Muestra a una muchacha de perfil, volviendo la cabeza en dirección opuesta al espectador y sentada en una superficie indeterminada. Viste traje tradicio-



nal gallego de vivos colores: dengue verde y amarillo con flores anaranjadas, mantelo azul y saia amarilla que llega hasta el tobillo y deja ver el pie descalzo. Sostiene en sus manos una pequeña jarra, apenas dibujada con una fina línea de contorno, que podría identificar a la joven con el tipo popular de la lechera.

¹ Obra inédita.

DF0312

SILUETAS DE GALLEGOS. ESTUDIO DE TIPOS COSTUMBRISTAS

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 30 x 43 cm.

Málaga, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala I, nº 19

Sobre un espacio indeterminado y ante un fondo que sugiere un cielo cubierto de nubes, se representan varias figuras masculinas con traje tradicional gallego en diferentes actitudes. Algunas recuerdan a otros estudios de tipos individuales: es el caso de la figura central, de pie y sujetando una vara en pose muy similar a la de *Mozo gallego* (DF0276); o la siguiente, sentada con las manos en las rodillas de manera parecida a la del hombre que sonríe y mira al espectador cerca del fo-



gueteiro en *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296). Se trata por lo tanto de un estudio de diferentes posturas y actitudes para figuras ya abordadas por separado, en el que no interesa tanto la descripción detallada de cada tipo sino el planteamiento de distintas gestualidades. Es obra abocetada que apenas define más allá de la silueta y algunos elementos del traje con trazos de pincel esquemáticos y matéricos.

DF0313

MUJER GALLEGA ¿EN TRAJE DE MISA?

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 44,5 x 25,5 cm.

A Coruña, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 6, nº 54

Muestra la figura de una mujer de pie, de cuerpo entero y en posición frontal, ocupando todo el espacio del lienzo. Va ataviada con ropa de salir en la que destaca la presencia del mantillón sobre la cofia y los hombros, dejando al descubierto parte de las mangas de la camisa. Hecha en este caso de paño de lana negro al igual que el mantelo, se trata de una prenda pensada para protegerse del frío y cubrir la cabeza durante los actos religiosos¹. Por eso, es probable que el artista plantease esta figura como apunte para *La salida de misa* (DF0326), aunque no la incluyese luego

¹ González Pérez, 2014, p. 68-69.



en la composición. Sí le otorga, en cambio, un aspecto muy similar a la anciana que sitúa en el centro en primer término, tanto en la pose como en la indumentaria. Esta misma iconografía es la que nos induce a identificar esta obra con la que se cataloga en la exposición venta bajo el título *Mujer gallega en traje de misa*.

DF0314

LA PICOTA

c. 1860-1865

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 42 x 30,5 cm.

Firmado: "Dº. Fs" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 32 (repr.), 67; Villa Pastur, 1973 a, p. 70-71, 80-81, 112, 158 (repr.); López Vázquez, 1974, p. 9; Villa Pastur, 1977, p. 136; Villa Pastur, 1985, p. 127; López Vázquez, 1993, p. 166; Villa Pastur, 1994, p. 14 (repr.), 31, 49-50, 54-56, 77; García Quirós, 2002, p. 111; Römer, 2003, 405; Castro, 2011, p. 70-74 (repr.), 76.

Tras el éxito en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860 con sus cuadros de temática gallega, Fierros continúa interesándose por el género costumbrista. No obstante,



Charles Clifford: *Jarandilla. Cruz gótica*, 1858

su atención se orienta ahora hacia tierras mesetarias, y a comienzos de esta década realiza varias obras de tema salmantino. Entre ellas se ha venido clasificando tradicionalmente esta obra, reproducida por primera vez por L. Basa como parte de la colección Moreno y asociada ya a la provincia de Salamanca, idea que ha reiterado la historiografía posterior del artista. Lo cierto es que, tanto este lienzo como otro con el que forma *pendant* (DF1011), nos remiten a territorio extremeño, en concreto a la comarca de la Vera. Como ha demostrado García Quirós, ambas son copias literales de sendas fotografías de Charles Clifford (c. 1820-1863), fotógrafo británico que desarrolló buena parte de su carrera en España a mediados del siglo XIX reproduciendo monumentos, paisajes y escenas populares, movido por el pintoresquismo hispano tan admirado desde su país.

Las fotografías fueron tomadas en la primavera de 1858, y suponemos que Fierros se haría con una copia tras su regreso a Madrid en octubre de ese mismo año. Aunque no parece probable que el pintor pudiera haber participado en la expedición que llevó a Clifford a Extremadura, es más que plausible que ambos artistas llegasen a conocerse en persona. El fotógrafo, que tenía estudio en Madrid desde 1850, gozaba de una gran notoriedad que le granjearía un importante éxito y destacados reconocimientos como el título de Fotógrafo

de Su Majestad la Reina. En 1860 visita la Exposición Nacional de Bellas Artes y reproduce varios cuadros, entre ellos, *La romería* y *La muñeira* de Fierros. Ambos artistas debieron de coincidir entonces, y por lo tanto resulta lógico que el pintor pudiese mostrarse interesado por sus fotografías en un momento próximo a esta fecha. En cualquier caso, la admiración de Fierros por la obra de Clifford resulta evidente, y no sólo por estas dos copias: interesado por la fotografía como otros muchos pintores de su tiempo, reunió un valioso archivo en el que se cuentan alrededor de setenta fotografías del inglés¹. Con todo, la datación de estos dos lienzos ha de fijarse a comienzos de la década de 1860, antes incluso de que el pintor comenzara a trabajar escenas costumbristas de otras regiones.

La fotografía en la que se basa este cuadro lleva por título *Jarandilla. Cruz gótica*. El nombre alude expresamente a Jarandilla de la Vera, localidad ubicada en la comarca homónima. La mencionada cruz gótica es en realidad una picota que domina la composición en primer término y que ha servido para titular al cuadro de Fierros. A modo de gran columna de piedra, se alza sobre un basamento circular y remata en un pináculo floreado. A sus pies se sitúa una mujer condenada a exhibición pública. Situada de espaldas al espectador en la fotografía, en el lienzo vuelve su rostro al frente. Aparece flanqueada, en un nivel inferior, por otra figura femenina y por las autoridades civiles que la han conducido hasta allí. Junto a éstas se incluye un clérigo que se dirige hacia ella. En término medio, varios campesinos observan la escena. Tras ellos, un sendero con arbustos conduce hacia un grupo de casas que, a modo de telón, sirven de cierre y de situación geográfica de la composición. Ya en último término, difuminado por la lejanía, vemos un paisaje montañoso bajo un celaje de aspecto indeterminado en la fotografía y con nubes finas en el lienzo.

¹Agradezco a Pablo F. Díaz-Fierros el aporte de esta información que recoge en su investigación doctoral actualmente en período de realización bajo el título “El lenguaje fotográfico de la arquitectura en España (1852-1862). Charles Clifford”.

Como señala Fontanella, en comparación con otras fotografías realizadas durante la misma expedición, y sobre todo aquellas tomadas en las inmediaciones del Monasterio de Yuste, que buscaban reflejar la grandeza imperial perdida del pasado español, estas dos transmiten una idea diferente de realidad y contemporaneidad en su captación de la vida cotidiana². Tanto el tipo de escenas rurales, como su carácter aparentemente intrascendente con personajes ajenos al trabajo del fotógrafo, responden a los cánones del género costumbrista tan demandado entonces. En este sentido, casan a la perfección con las inquietudes artísticas de Fierros en estos años, por lo que no resulta extraña la inspiración directa en ellas.

De hecho, no debemos olvidar que la fotografía se convierte en este momento en un importante instrumento de apoyo para el método pictórico, al que Fierros no será ajeno. Ya hemos comentado en el estudio de sus retratos el empleo que hace de esta técnica como medio para la plasmación fiel de la fisonomía sin la presencia obligada del modelo, e incluso en cuanto a la influencia estilística que la fotografía ejerce sobre la pintura. Pero más allá de este procedimiento, tan habitual entre los pintores de la segunda mitad del siglo XIX, de basarse en modelos fotográficos, resulta interesante aquí ver cómo este procedimiento supone un punto de inflexión en la obra de Fierros. El acercamiento a la realidad desde la perspectiva que da la fotografía supone, como ha señalado García Quirós –también lo había advertido Villa Pastur, aun sin reparar en su causa-, una ruptura con todo el esquema compositivo que había utilizado en ocasiones anteriores³. La mentalidad de formación clasicista –aunque con intención naturalista- con la que Fierros se había enfrentado a sus primeros cuadros costumbristas queda superada aquí con una nueva valoración del espacio compositivo.

La amplia panorámica y el punto de vista elevado propios de paisajista que escoge Cli-

fford permiten mostrar una escena en la que el espacio es ya protagonista por sí mismo, al margen de la acción que se desarrolla en él. Por lo tanto, Fierros está “empezando a descubrir las posibilidades pictóricas de la realidad, sin una interpretación plástica y, consecuentemente, académica de ésta”⁴, con lo que la fotografía se revela como un importante revulsivo en la evolución de su estilo. El cambio que opera en el planteamiento del espacio hemos de valorarlo no sólo en relación a su obra costumbrista, sino sobre todo a un incipiente interés por el género del paisaje que estaba empezando a destacar tanto en la pintura española del momento como en la propia producción de Fierros.

Lo cierto es que esta novedad, a pesar de su importancia, no tendrá consecuencias inmediatas en la obra del pintor, tal y como apreciamos en sus cuadros de tema salmantino realizados en los mismos años, aún deudores de esquemas estrictamente académicos en su planteamiento. Debemos esperar hasta una etapa más avanzada de su carrera para apreciar las consecuencias de esta nueva mirada sobre la realidad, a la que habremos de sumar el decisivo método de observación directa del medio natural –no sólo para la representación de tipos aislados sino también de su propio entorno y de la esencia de su ambiente- como modo de llegar a la captación fidedigna de la realidad que Fierros persigue.

²Fontanella, 1999, p. 119.

³García Quirós, 2002, p. 111.

⁴García Quirós, 2002, p. 111.

DF0315

EL MENDIGO

1861

Óleo sobre lienzo, 69 x 46 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1861" (áng. inf. der.)

Madrid, Patrimonio Nacional, Real Palacio de Aranjuez (nº inv. 10046827)

PROCEDENCIA

Adquirido por el rey Francisco de Asís de Borbón

EXPOSICIONES

Madrid, 1862; Madrid, 1956; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de las obras..., 1862, p. 18, nº 73; Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; Pérez Martínez, 1894, s.p.; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Suárez, 1936, p. 392; Couselo, 1950, p. 73; *Un siglo de arte español...*, 1955, p. 112; Gaya Nuño, 1966, s.p.; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala V, nº 17; Arbués, 1990, p. 4063; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p.; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 31, 54-56; López Vázquez, 1999, p. 367; Coronas, 2002, p. 325, nota 62; García Quirós, 2002, p. 112-113; Barón, 2007 a, p. 230; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 254, nota 29; *Masaveu 175 aniversario*, 2015, p. 21.

Ante un fondo de paisaje se sitúa, en primer término, un anciano sentado sobre una pequeña roca. Con las piernas separadas, apoya sus manos sobre el cayado mientras con la cabeza gacha dirige su mirada perdida y melancólica a la lejanía. Viste de manera sencilla un atuendo de color parduzco formado por chaqueta, calzón, medias negras y albarcas, cubriéndose con capa y chambergo de aspecto raído y colgando del pecho una jarra de barro. La datación del cuadro lo revela como una de las primeras obras que Fierros pinta tras concurrir a la Nacional de 1860, y que hemos de vincular con su expedición a Salamanca en esas mismas fechas. De hecho, lo presenta a la edición de 1862 junto a otros cuadros de costumbres salmantinas, aunque ni el autor ni el catálogo aclaren en su título esa posible vinculación¹. Con todo, la obra es buen ejem-



plo del interés que el pintor mantiene por la representación de tipos populares de condición humilde, que en este caso trasciende el carácter de estudio preparatorio de una composición mayor para actuar como asunto con autonomía propia. Pero lo más novedoso es el avance hacia un tratamiento más naturalista de la imagen, que ha dado un importante paso respecto a casos anteriores. Junto a la cuidada descripción de los ropajes y la fisonomía, que conlleva una caracterización precisa del personaje tanto en su apariencia externa como en su temperamento, Fierros introduce una nueva atención por el paisaje, que deja de funcionar como simple telón para reclamar una presencia más activa. Con un horizonte bajo que concede gran presencia a un cielo tamizado de una suave capa de nubes, muestra una llanura que se extiende desde el primer término hasta el fondo, donde se vislumbra una aldea entre árboles al pie de una montaña. Su resolución, no obstante, parece responder más a la invención del artista que a la descripción de un territorio real. No en vano, en esa búsqueda del naturalismo es evidente la sugestión del aprendizaje en el Museo y del conocimiento de la pintura española en cuanto a la utilización de un fondo de paisaje para una figura en primer término, sobre todo de la tradición velazqueña cuyo influjo se hace

¹Fierros presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862 las siguientes obras: 70. *Baile de Charros*; 71. *La salida de misa, en una aldea de las cerca-*

nías de Santiago de Galicia; 72. *Un palco en el Teatro Real*; 73. *Un mendigo*; 74. *Un estudio del natural*; 75. *Otro*. Vid. *Catálogo de las obras...*, 1862, p. 17-18.

notar en otras representaciones de tipos costumbristas de la época, como la *Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma* de Bécquer, cinco años posterior a la de Fierros².

Pero la principal novedad en el camino hacia un resultado naturalista estriba en el cambio de patrón lumínico, que asume las particularidades de la iluminación en un ambiente exterior y en consecuencia deja a un lado los fuertes contrastes de luz y sombra –aunque siga modelando la figura con juegos de clarooscuro– para bañar toda la escena de una luz

² Valeriano Domínguez Bécquer: *Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma*, 1866. Óleo sobre tabla, 65 x 41 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04238).

homogénea y con la intensidad propia de un ambiente a pleno sol. Esta unidad lumínica consigue además una mejor integración de figura y paisaje, entendidas ya como parte de un todo continuo sin una ruptura brusca. Por otra parte, el creciente dominio de los recursos lumínicos lleva a Fierros a jugar con medios tonos en sombra para potenciar esa sensación de verismo: es lo que ocurre en la penumbra que arroja el ala del sombrero en la frente del viejo, recurso que repetirá en otras obras coetáneas y que denuncia una vez más la influencia de la tradición del Museo³.

³ Véase *Familia campesina* (DF0332).

DF0316

PAREJA DE CHARROS. ESTUDIO DE FIGURAS PARA *BAILE DE CHARROS*

c. 1861-1862

Óleo sobre lienzo, 68 x 46 cm.

Firmado: “Dº. Fierros” (áng. inf. der.)

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 92; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala V, nº 8; López Vázquez, 1999, p. 370 (repr.).

El empeño puesto por Fierros en sus obras costumbristas de gran formato se aprecia en los diferentes estudios de tipos populares que ensaya de manera independiente para luego incluir en la composición final. En este caso muestra la pareja de novios situada a la derecha del cuadro *Baile de charros* (DF1012). El artista estudia las figuras recreándose en el preciosismo de los trajes, con piezas de gran riqueza como corresponde a la condición de los personajes. Sentados uno junto al otro, el hombre con la mano derecha sobre la pierna y mirando a su mujer con gesto cómplice, viste camisa blanca con chorrera y botón de oro en el cuello, chaleco en forma de escuadra y chaqueta de mangas ajustadas. Ciñe a la cintura el ancho cinto de cuero o media vaca, que se



adereza con adornos de oro y bordados. En la parte inferior lleva calzón y polainas ajustadas con cinta y borla encarnada bajo la rodilla, y zapato bajo. En la cabeza luce un vistoso pañuelo atado sobre la frente con lazada a un lado.

Por su parte, en el caso de la novia se pone de relevancia de manera aún más evidente la importancia del vestido en su dimensión social y simbólica como elemento definidor de la riqueza familiar. El pintor aprovecha el despliegue visual para recrearse con pinceladas vibrantes y coloristas que buscan reproducir las calidades de los objetos. Viste jubona de terciopelo color oliva, de mangas estrechas y adornadas en la bocamanga. Sobre el pañuelo

de hombros bordado en dorado se ciñe el dengue de vivo color rojo. El manteo oscuro con festón de bordados y terciopelo deja ver en su parte inferior un segundo manteo encarnado, llegando hasta el tobillo, y sobre él luce mandil negro muy bordado. La media es blanca, y el zapato bajo adornado con lentejuelas. El cabello se peina en rodetes con trenzas caladas sobre las orejas y moño del que prende la mantilla blanca de finísimo encaje que cae so-

bre los hombros. Todo el atuendo se completa con multitud de joyas y aderezos –collares, broches, pendientes, anillos...– que conforman una imagen de extraordinaria riqueza. La enorme profusión ornamental propia del traje charro se suma aquí a la práctica habitual, sobre todo en celebraciones de marcada importancia, de acumular gran número de prendas y adornos como signo de ostentación.

DF0317

CHARRO. ESTUDIO DE FIGURA PARA *BAILE DE CHARROS*

c. 1861-1862

Óleo sobre lienzo, 76 x 43 cm.

Firmado: “D^o. Fierros” (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, n^o 93; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., n^o 24; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala V, n^o 10.

De pie y ocupando toda la altura del lienzo, la figura se dispone ante un fondo blanco y sobre un espacio indeterminado. Se trata del muchacho que forma la pareja central de *Baile de charros* (DF1012), y que el artista estudia aquí de manera individualizada, al igual que el que corresponde al personaje femenino (DF0318). Su pose es idéntica a la que mantendrá en la composición final: visto de espaldas, con la cabeza ladeada hacia la izquierda para mirar a su compañera, flexiona la pierna derecha para iniciar un paso de baile, mientras toca las castañuelas levantando los brazos sobre la cabeza. Es una actitud muy semejante a la que adopta el bailaror de *La muñeira*, visto de frente (DF0992).



Por otra parte, el pintor estudia la representación del tipo a través de la descripción detallada del traje. Viste camisa de lino blanco con amplias mangas y puño cerrado, y chaleco de vivos colores verdes y anaranjados. Ciñe a la cintura el cinto ancho propio de la zona, que recibe una especial ornamentación de motivos vegetales. Luce además calzón negro, polainas ajustadas con borlas bajo la rodilla y zapato bajo adornado en el empeine. La cabeza se cubre con pañuelo o cinta de seda azul y roja, y sombrero negro de fieltro y ala ancha, tocado con dos borlas de idéntico color que caen hacia un lado.

DF0318

CHARRA. ESTUDIO DE FIGURA PARA *BAILE DE CHARROS*

c. 1861-1862

Óleo sobre lienzo, 76 x 43 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 94; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 25; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala V, nº 11.

Al igual que en el estudio del tipo masculino con el que forma pareja (DF0317), la figura se muestra de pie, ocupando casi la totalidad del espacio. La posición en escorzo, con el brazo izquierdo levantado a la altura de la cabeza y el derecho estirado junto a la cadera mientras adelanta el pie derecho en un delicado paso de baile –muy semejante al que adopta la protagonista de *La muñeira* (DF0992)-, contribuye a generar en este caso mayor ilusión de tridimensionalidad, recortándose la figura sobre un fondo que varía su tonalidad desde el blanco de la imprimación del lienzo hasta los pardos más oscuros para buscar el contraste cromático que refuerce los volúmenes. Al mismo tiempo, el foco de luz que incide con fuerza desde el ángulo superior izquierdo aplica un modelado rotundo basado en la contraposición de luz y sombra.

No obstante, el artista recurre a una iluminación clara que le permite mostrar con precisión todos los detalles del traje tradicional



charro. Viste camisa blanca con puño negro de doble botón y manga abullonada con profusa decoración de filigrana. El dengue, bajo el que sobresale el pañuelo de hombros hecho de encaje, presenta también ricos bordados florales sobre un fondo encarnado. El manteo se cubre con mandil o picote muy ornamentado en tonos rojizos y negros, tratado con una pincelada más esquemática que no repara tanto en los detalles. El vuelo del manteo llega hasta los tobillos, quedando al descubierto parte de la media calada y el zapato negro con lazo sobre el empeine. La cabeza se presenta sin cubrir, recogiendo el cabello en un moño con lazo negro que deja el rostro despejado, y adornándose con pendientes dorados y un gran crucifijo sobre el pecho. El tocado que sí lleva la muchacha en el cuadro final se ensaya por separado en otro estudio de busto (DF0319).

DF0319

BOCETO PARA UN BUSTO DE MUCHACHA SALMANTINA CON MANTILLA DE ROCADOR. ESTUDIO DE FIGURA PARA *BAILE DE CHARROS*

c. 1861-1862

Óleo sobre tabla, 13 x 9 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

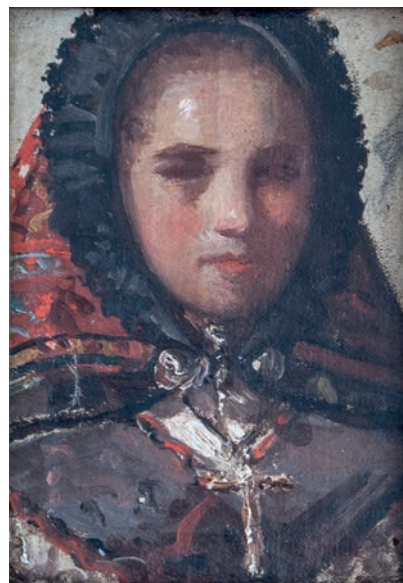
EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 5, nº 4 ó 5.

En este pequeño boceto Fierros ensaya el busto de la figura femenina principal de *Baile de charros* (DF1012), estudiada por separado en otro lienzo (DF0318). Con una pincelada suelta y analítica que apenas recurre al dibujo en la definición de las formas, se centra en la representación del tocado que no incluye en el estudio anterior. La prenda que lo compone es una mantilla de rocador, propia del traje



tradicional salmantino, habitualmente de terciopelo con bordados y abalorios. Sin más detalles que rápidos trazos de color, el pintor muestra una tela de fondo rojizo con adornos de vivas tonalidades. Abrochada a la altura del cuello con una fibula de metal, el ribete negro acentúa el perfil ovalado del rostro, dejando a la vista parte del cabello recogido.

DF0320

CHARRO CON PAÑUELO A LA CABEZA. ESTUDIO DE FIGURA PARA *BAILE DE CHARROS*

c. 1861-1862

Óleo sobre lienzo, 34 x 37 cm.

Lugo, colección particular

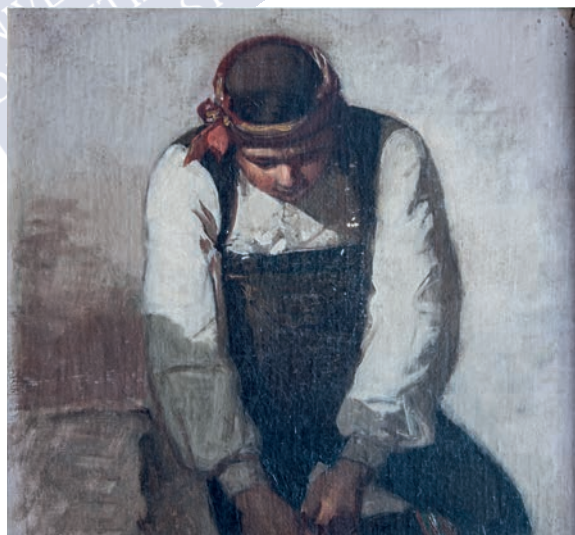
EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

El traje regional gallego..., 1969, p. 13; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p 57 (repr.).

Estudio individual para una figura masculina que el artista incluye en *Baile de charros* (DF1012). Ataviado con el traje tradicional, luce camisa blanca de manga ancha, chaleco abierto en forma de escuadra, cinto o media-vaca y calzón. Ata su pelo con un pañuelo doblado a modo de cinta que pasa sobre la frente y anuda a un lado de la cabeza. Se dispone sentado, en posición frontal y encorvado ha-



cia delante mientras trabaja con sus manos en una actividad que el encuadre del lienzo deja oculta. Modelado bajo un potente foco de luz, el reparto de las zonas de sombra deja entrever lo avanzado del proyecto final a la hora de ensayar esta figura, que mantiene en aquella idéntico patrón.

DF0321

ALCALDE DE PUEBLO. ESTUDIO DE FIGURA
PARA *BAILE DE CHARROS*

c. 1861-1862

Óleo sobre lienzo, 80 x 50 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Valladolid, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 95; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala V, nº 20; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 60 (repr.).



Se trata de la figura que preside la escena de *Baile de charros* (DF1012) en el extremo derecho junto a la pareja de novios. Se muestra de pie, de perfil hacia la izquierda y en pose firme sosteniendo el cayado en su mano derecha. La izquierda cae a lo largo del cuerpo retirando un poco la capa hacia atrás. Ajeno al espectador, dirige al frente una mirada concentrada y de expresión severa. Es un hombre de mediana edad y complexión robusta, de cabellos oscuros y anchas patillas que llegan hasta la mejilla. El rostro, a diferencia de otros muchos estudios de tipos populares, recibe un tratamiento individualizado y naturalista que singulariza sus facciones en una interpretación más realista de la imagen: así se aprecia en las arrugas alrededor de los ojos y bajo el mentón, o en la entonación grisácea

de la tez en la zona de la barba, algo que no hemos de valorar tanto como representación de un individuo singularizado sino como rasgos que refuerzan la caracterización de un tipo concreto.

Por otra parte, el artista se centra en la correcta descripción del traje tradicional salmantino: sombrero negro de ala ancha con dos borlas que caen hacia un lado, y paño rojo cubriendo la parte posterior de la cabeza; camisa blanca de hilo con chorrera y cuello ornamentado con botón de oro; chaqueta ajustada y chaleco en forma de escuadra, sobre el que se ciñe el cinto ancho de cuero; en la parte inferior, calzón y polainas negras muy ajustadas hasta el zapato. Se cubre además con gruesa capa negra hasta los pies, prenda que junto al cayado denota la condición del modelo.

DF0322

TAMBORILERO CHARRO. ESTUDIO DE FIGURA PARA *BAILE DE CHARROS*

c. 1861-1862

Óleo sobre lienzo, 51 x 32,5 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 90; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala V, nº 5.

Es habitual en el folclore salmantino, como en muchas otras zonas de España, la música de flauta y tamboril. Su interpretación, que corre a cargo de un solo ejecutante, suele ser acompañamiento de danzas populares. Es el caso de la escena que Fierros presenta en *Baile de charros* (DF1012), cuadro para el que ensaya el boceto que aquí comentamos. Representa al músico ataviado con traje charro: camisa,



chaleco, chaqueta, calzón, polainas y zapatos, cubriendo su cabeza con pañuelo y sombrero de ala ancha. Se dispone, como en la composición final, sentado en lugar elevado. Es obra de trazo abocetado y pincelada gruesa que el artista aplica con presteza, potenciando el efecto rugoso de la mancha cromática.

DF0323

MUJER SALMANTINA CON SU HIJA

c. 1861-1862

Óleo sobre lienzo, 73 x 42 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.)

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894, A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 91; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala V, nº 2; Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 396 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 59 (repr.); García Quirós, 2000, p. 38.

Un tema de encuadre clásico y de gran tradición pictórica como el del aprendizaje de los primeros pasos en la infancia sirve al artista para presentar este motivo familiar bajo el prisma del costumbrismo salmantino. La representación de la infancia, que tanto gustó a Fierros, como a muchos pintores de la generación romántica, se refleja aquí en una obra de gran ternura que encaja a la perfección en



los ideales artísticos de la burguesía del momento, que demandaba escenas sensibles e intrascendentes, y en los del propio pintor, tan propenso a esta temática. Además, el cuadro alude a otra cuestión muy valorada en la época: la educación de la infancia, y sobre todo la importancia del aprendizaje recibido durante la niñez más temprana en el seno del

hogar, donde el papel de la madre como guía se consideraba fundamental¹.

La joven madre, ataviada con el traje típico salmantino, mira a su hija con dulzura mientras se inclina para sujetarla con delicadeza por los hombros extendiendo los brazos hacia delante en una pose que el artista corrige ligeramente sobre el propio lienzo, tal y como se aprecia por los arrepentimientos. Lo mismo ocurre en el caso de la pequeña, cuya silueta se enmascara en esta zona bajo un borrón parduzco que se diferencia del fondo azulado a modo de celaje del resto del cuadro. La actitud de la niña, que adopta el típico gesto infantil de llevarse un dedo a la boca y fija su atención en un punto lejano ajena a la mirada de su madre, condensa el carácter inocente propio de la niñez que Fierros supo plasmar en muchos de sus cuadros.

Al mismo tiempo, aunque sin la misma atención que en otros estudios similares, Fierros se interesa por la correcta descripción de la vestimenta. La mujer luce un traje de cierta riqueza, con camisa de lino blanco y man-

ga abullonada con detallada ornamentación de filigrana, dengue de colores vistosos y un gran crucifijo dorado al cuello. El manto encarnado, ribeteado de terciopelo en su parte inferior, se cubre con mandil turquesa profusamente decorado, dejando ver parte de la media y el zapato. El cabello, sin cubrir, se peina en rodetes con trenzas adornado con horquillas. El traje de la pequeña reproduce en parte los elementos del de mujer, aunque con menor resolución por parte del pintor en la descripción de las formas. Destaca la faltriquera atada a la cintura sobre la falda.

De los estudios de tipos salmantinos conservados, este es el único que Fierros no incluye en *Baile de charros* (DF1012), aunque sí incorpora en el grupo del fondo a la izquierda a una madre con su hijo en brazos. En cambio, hubo de ser pensado para otra escena, no realizada o desconocida, para la que hace un apunte a lápiz, y que se completa con la figura del padre, sentado sobre un peñasco y extendiendo los brazos hacia su hija (DF0627). Se define así una típica escena familiar que el pintor repite en más de una ocasión, y de la que encontramos otro ejemplo próximo en sus cuadros de tipos salmantinos con *Familia campesina* (DF0332). Un boceto al óleo de esta escena, hoy perdido, ha de ser el que cita en el catálogo de la exposición-venta con el elocuente título *Los primeros pasos (charras)*².

¹“Encanto y base de la familia, reguladora de las costumbres, fundamento de la sociedad, ocupa entonces como madre el lugar más importante, más sublime y más sagrado. [...] El hogar es su campo de acción, el teatro de su vida”. A. Pirala, “La mujer en la sociedad”, *La Educanda*, nº I, 8-12-1962, p. 2, cit. desde Rabaté, 2007, p. 159.

“¡MADRES! educad a vuestros hijos por vosotras mismas, y por el mayor tiempo que os sea posible. Sed vosotras sus primeros y principales maestros de leer, escribir, de contar, de moral cristiana y de conocimientos usuales. Dad toda preferencia a la *educación doméstica*; mirad que la *educación pública*, prematura, borrará en vuestros hijos el sello característico del hombre y destruirá su naturaleza”. P. F. Monlau, *Higiene del matrimonio*, 15ª ed., París, Garnier Hermanos, 1865, p. 12-13, cit. desde Rabaté, 2007, p. 50.

²Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 150.

DF0324

ESCENA DE CHARROS

c. 1861-1862

Óleo sobre lienzo, 19 x 33 cm.

Valladolid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1999, p. 409 (repr.)

Ejecutado con gran libertad de factura, el cuadro muestra una escena costumbrista salmantina, fácilmente identificable por la vestimenta de los personajes. Situada en un exterior rural presidido al fondo por el perfil de una iglesia, y bajo un cielo despejado, la composición destaca en el centro, como figuras principales, a dos hombres a caballo. A su alrededor se disponen otros personajes, de pie o sentados en el suelo. El tratamiento marcadamente abocetado del cuadro, no obstante, dificulta la identificación del tema, que no ha



de ser muy diferente a los asuntos festivos de otras obras costumbristas del autor.

En el reverso del marco conserva una etiqueta de la exposición antológica de 1973, aunque haciendo referencia por error a un cuadro distinto al titularlo *La mesa del pintor*. Es probable que ambas obras se incluyesen en la muestra y que se asignasen mal las etiquetas, aunque la que aquí comentamos no se localiza en el catálogo.

DF0325

ESTUDIO DE FIGURAS PARA *LA SALIDA DE MISA, EN UNA ALDEA DE LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO DE GALICIA*

c. 1855-1862

Óleo sobre lienzo, 67 x 47,5 cm.

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala I, nº 34; López Vázquez, 1999, p. 404 (repr.).

Corresponde al grupo de niños situado en el extremo derecho de la composición. Tanto en este estudio como en el boceto (DF0327), el grupo lo forman tres figuras, pero en el cuadro final (DF0326) el artista prescinde del muchacho de la izquierda. La escena se articula en torno a un muro de piedra al que se encaraman los niños desde ambos lados. El que se sitúa en primer término, de espaldas, apoya su pie izquierdo sobre una roca para impulsarse, acodado ya sobre el muro, en un escorzo que el pintor respeta sin cambios en la



obra definitiva. El otro, desde el lado opuesto, se apoya también en él, con la cabeza descansando sobre su mano izquierda. Ambos visten camisa blanca y chaleco; del primero vemos además su pantalón remangado por debajo de la rodilla dejando al descubierto los pies descalzos. Por su parte, el tercer personaje, que se aproxima desde atrás, se cubre con un sombrero de ala ancha que deja en sombra casi todo su rostro.

DF0326



LA SALIDA DE MISA, EN UNA ALDEA DE LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO DE GALICIA

1862

Óleo sobre lienzo, 138 x 206 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1862" (áng. inf. der.)

Museo Nacional del Prado (P05636), en depósito en Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (nº inv. 4363) con carácter indefinido, O. M. 18-4-2002.

PROCEDENCIA

Adquirido por R. O. 14-1-1863 al autor durante la Exposición Nacional de Bellas Artes en 10000 reales con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura.

INSCRIPCIONES

"10068" (áng. inf. der., en rojo)

EXPOSICIONES

Madrid, 1862; Dublín, 1865; París, 1867; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de las obras..., 1862, p. 17, nº 71; *Exposición Nacional de Bellas Artes 1862...*, 1862; García, 1862, s.p.; Pérez de Castro, 1862, p.306-307; Cruzada, 1865, p. XV; *Dublin International Exhibition...*, 1865, p. 147, nº 195; Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Méndez Casal, 1923, s.p.; Suárez, 1936, p. 390, 391 (repr.); Cou-

selo, 1950, p. 73; *Un siglo de arte español...*, 1955, p. 112; Gamallo, 1960, s.p.; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 3; Villa Pastur, 1973 a, p. 78; López Vázquez, 1974, p. 9; Villa Pastur, 1977, p. 134; Pantorba, 1980, p. 81; Sobrino, 1982, p. 412; Fraguas, 1985, p. 116-117 (repr.); Villa Pastur, 1985, p. 127; Espinós et al., 1986 a, p. 44 (repr., lám. 5636); Gutiérrez Burón, 1987, p. 1002; López Vázquez, 1988, p. 140; Arbués, 1990, p. 4063; Valle Pérez, 1991, p. 229 (repr.); López Vázquez, 1993, p. 164, 166; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 11, 31, 33, 53-54; López Vázquez, 1997, p. 286-287; Vilanova 1998, p. 47, 48 (repr.); Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 367, 374; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, pp. 11-12; López Vázquez, 2000, p. 30; Coronas, 2002, p. 325, nota 62; García Quirós, 2002, p. 112, 115, 126 (repr.); López Vázquez, 2003 a, p. 287; Römer, 2003, p. 405; Calvo Serraller - Zugaza, 2006, p. 1066; Barón, 2007 a, p. 224 (repr.), 230; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 254-256, 262 (repr. fig. 3); *Masaveu 175 aniversario*, 2015, p. 21; Díez - Martínez Plaza - Gutiérrez Márquez, 2015, p. 188 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos del pintor: "Más tarde pinté otros dos cuadros de Galicia, con estudios que me reservé, Uno presentaba la salida de misa [...]"

OBSERVACIONES

Estuvo depositado en Barcelona, Museo Provincial, R. O. 10-5-1866; y en Barcelona, Reial Acadèmia de Be-

lles Arts de San Jordi, 1890, hasta el año 2000.

La catalogación del Museo del Prado (Díez – Martínez Plaza – Gutiérrez Márquez, 2015, p. 188) identifica esta obra con una de las que Fierros presentó a la Exposición Internacional de Dublín de 1865, con el número 195. Sin embargo, el título que en el catálogo de dicha muestra figura referenciado bajo esa numeración, “Embassy of the magistrate of a Galician burgh”, nos hace dudar sobre tal identificación, al no corresponder demasiado con el asunto del cuadro.

Tras el éxito conseguido en la Nacional de 1860 con *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296), Fierros vuelve a apostar por el costumbrismo gallego en la edición de 1862. Echando mano de nuevo de estudios tomados durante su estancia en Compostela entre 1855 y 1858, presenta este cuadro junto a otras composiciones que diversifican la temática de género hacia asuntos salmantinos –*Baile de charros* (DF1012), *El mendigo* (DF0315)- o de la burguesía madrileña –*Un palco en el Teatro Real* (DF0328)¹- y que le valdrán el reconocimiento del jurado con una medalla de segunda clase². El tema continúa la intención de corte etnográfico de ejemplos anteriores, que aborda el costumbrismo desde un pensamiento romántico que gusta de la descripción de tipos, trajes y tradiciones.

Muestra aquí un hecho cotidiano: una multitud de parroquianos saliendo de misa en la iglesia de una pequeña aldea. La escena se construye, como es habitual en Fierros, en un espacio definido por los elementos accesorios del paisaje y de la arquitectura: el árbol que fija el término medio junto a un muro a la derecha, y la fachada del templo que cierra todo el fondo a modo de telón. En este espacio definido a priori se sitúan las figuras en primer término, pero ahora se intenta mitigar el efecto de friso de herencia clasicista disponiéndolas sobre una línea quebrada que marca distintos niveles de profundidad y pretende potenciar la sensación de movilidad, aunque sin lograr interrelacionar los diferentes grupos de personajes que aún funcionan de manera independiente. Por otra parte, la fachada de la iglesia emplea una estética de

inspiración románica que, si bien no ha de corresponder a ningún ejemplo real, sí es reveladora de un nuevo gusto³, y sobre todo pone de manifiesto el método arqueológico de Fierros como artista que reformula bajo criterios académicos los elementos asimilados de su observación del medio. Es algo semejante a lo que ocurre en cuanto a la representación de tipos populares, donde el componente de invención del pintor no está reñido con la voluntad naturalista y el concepto de verdad que alaba la crítica, aun bajo un pensamiento clasicista: “está inimitable el Sr. Fierros, en la parte relativa a detalles, propiedad en los trajes y composición graciosa y verdadera”⁴; “en los cuadros del Sr. Fierros, que representan costumbres de Salamanca y de Galicia, hay verdad, entonación valiente y buena manera”⁵.

El esquema compositivo mencionado se combina con un patrón lumínico que presenta, en palabras de López Vázquez, “una solución ya a medio camino entre la inspiración tenebrista reelaborada por el clasicismo y la luz dirigida, destacando un foco central, típica del romanticismo”⁶. En efecto, Fierros combina el recurso del triángulo en sombra en el ángulo inferior izquierdo con una zona principal fuertemente iluminada y otra parte de penumbra al fondo, pero sin generar unidad de conjunto. Al mismo tiempo, sigue modelando los volúmenes con la rotundidad de las sombras, lo que le lleva, en primer lugar, a oscurecer la paleta cromática, cuestión en la que ya repara la crítica del momento. J. García, en el diario *La Época*, comenta: “Advertimos, sin embargo, una opacidad general que nos hace creer que este artista da una preferencia exagerada en su paleta a las tierras sobre las lacas”⁷. Pérez de Castro, en *El mundo militar*, incide en el mismo aspecto al señalar: “no podemos decir otro tanto del colorido, que desgraciadamente va tomando un tono de hoja seca

¹ *Catálogo de las obras...*, 1862, p. 17-18.

² *Exposición Nacional...*, 1862, s.p.

³ López Vázquez, 2000, p. 30.

⁴ Pérez de Castro, 1862, p. 306.

⁵ García, 1862, s.p.

⁶ López Vázquez, 2000, p. 30.

⁷ García, 1862, s.p.

que desagrada, no pudiéndose comprender cómo un artista que tan fielmente copia del natural, hasta los más pequeños detalles, no vea de otra manera la luz que baña los objetos”⁸. Este último comentario –desde un pensamiento más avanzado en su valoración positiva de un método de observación directa del natural- da en la clave del asunto, que es de nuevo un problema lumínico. El tono

⁸ Pérez de Castro, 1862, p. 306-307.

de hoja seca que se censura no es sino consecuencia del empleo de una luz de interior, muy dirigida, que ni aporta la entonación natural de un ambiente exterior ni aplica las gradaciones de sombras propias de un espacio de luminosidad variable. Por lo tanto, Fierros mantiene las contradicciones de *La romería* y *La muñeira* (DF0992) al no ser capaz aún de despojarse de los criterios clasicistas que le impiden pintar como un naturalista.

DF0327

BOCETO PARA LA SALIDA DE MISA, EN UNA ALDEA DE LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO DE GALICIA

c. 1862

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 25 x 40 cm.

Firmado: “Dº. Fierros” (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 111; Basa, 1909, p. 53 (repr.), 67; Fraguas, 1985, p. 29 (repr., cit. erróneamente como *Boceto para el cuadro “La Romería”*).

Presenta ya una idea madura de la composición, con escasos cambios respecto a la versión final. La mayor parte de los personajes principales están presentes aquí: la muchacha sentada con una cesta de frutas junto al mozo de pie en el ángulo inferior izquierdo en sombra; el gaitero; la anciana que sale de la iglesia y el muchacho agachado a su lado; la pareja de enamorados que conversan y los niños que



trepan el muro a la derecha: en este último grupo se suprime ya al tercer muchacho que se ensaya en el estudio de figuras (DF0325) y no aparece en el cuadro definitivo. La fachada de la iglesia también presenta ligeros cambios: el arco de medio punto de entrada queda flanqueado por dos pequeñas columnas que sostienen un gablete, generando una portada adelantada respecto al muro en lugar de las arquivoltas del diseño final.

DF0328



UN PALCO EN EL TEATRO REAL

1862

Óleo sobre lienzo, 164 x 204 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1862" (lat. der.)

Madrid, Museo Nacional del Prado (P4323)

PROCEDENCIA

Purificación y Antonia Fierros Carrera; adquirido por 60000 pesetas con destino al Museo Nacional de Arte Moderno, O. M. 20-9-1956; pasó al Museo Nacional del Prado al disolverse aquél en 1971.

EXPOSICIONES

Madrid, 1862; Bayona, 1864; Oviedo, 1894; Madrid, 1956; A Coruña, 1973; Lisboa, 1974; Oviedo, 1989; Madrid, 2000-2001; Oviedo, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de las obras..., 1862, p. 18, nº 72; Domenech, 1867, p. 3; García, 1867, p. 65; *El Imparcial*, 1867, p. 4; Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; *Exposición-venta...*, 1894, p. 10, nº 268; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Suárez, 1936, p. 392; *Un siglo de arte es-*

pañol..., 1955, p. 113; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p.; Gaya Nuño, 1966, s.p.; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala V, nº 1; Villa Pastur, 1973 a, p. 82; *Pintura espanhola do século XIX*, 1974, s.p., cat. 24; Villa Pastur, 1985, p. 125 (repr.); Barroso, 1989, p. 22; Arbués, 1990, p. 4063; *Cuatro siglos...*, 1992, p. 372 cat. 671, p. 445 (repr.); *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p.; García Quirós, 1992, p. 39 (repr.); Gómez-Moreno, 1993, p. 213 (repr.), 214; Villa Pastur, 1994, p. 56; Barón, 1997 b, p. 108; López Vázquez, 1999, p. 375; Pérez Rojas, 2000, p. 36, 37 (repr. nº XIII), 221; Barón, 2001 a, p. 364, cat. nº 316; García Quirós, 2002, p. 112, 127 (repr.); Calvo Serraller – Zuga-za, 2006, p. 1066; Paz, 2006, repr. cub.; Barón, 2007 a, p. 230; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 254, nota 29; *Masaveu 175 aniversario*, 2015, p. 21; Díez – Martínez Plaza – Gutiérrez Márquez, 2015, p. 188 (repr.).

OTROS TÍTULOS

Un palco en la ópera

En esta ocasión Fierros deja a un lado sus habituales escenas populares de ambientación rural para adentrarse de manera excepcional en un asunto de costumbres burguesas pro-

piamente urbano. El pintor, aficionado al género teatral, se interesa aquí por el aspecto social de otra de las artes escénicas de más fama en su época: la ópera, que además de ser un tradicional medio de esparcimiento y reunión de las clases acomodadas, experimenta en este momento un importante auge no sólo en su faceta musical sino también como vía de escape a la adversa situación que vive el país. Así se demuestra en el notable desarrollo de la ópera española durante el siglo XIX y en el creciente interés social por el género, interés que tiene su reflejo en la construcción de espacios pensados específicamente para su representación. Es el caso del Teatro Real, inaugurado pocos años antes, donde se supone está situada la acción del cuadro, tal y como indica el título que se le da en el catálogo de la Exposición Nacional de 1862 a la que concurre, eso sí, sin despertar especial repercusión en la crítica o en el jurado.

La escena se desarrolla en un palco reservado a miembros de la alta burguesía o la aristocracia, durante el tiempo de charla habitual en los momentos previos al inicio de la función o en algún entreacto. La colocación de las figuras resulta reveladora del protocolo seguido en este contexto, quedando las mujeres en la fila delantera y los hombres detrás. La idea compositiva remite irremisiblemente al referente goyesco de *Las majas al balcón*¹ -obra que en aquellos años aún se encontraba en Madrid²-, deudora a su vez de *Dos mujeres en la ventana* de Murillo³ y que más tarde inspiraría

a Manet para su lienzo *El balcón*⁴. Igual que en la obra de Goya, las damas se disponen en primer plano bajo un fuerte foco lumínico que las hace destacar como protagonistas de la escena, mientras los caballeros quedan relegados a un segundo término en penumbra. Pero, más allá de las similitudes estructurales, nada queda de la intención del aragonés en la mirada insinuante y persuasiva que sus majas dirigen al espectador. La escena de Fierros hace gala de un decoro propio de una obra de tema casi cortesano, pensada para un público burgués y un ambiente académico. De este modo, tan sólo queda lugar para una estereotipada coquetería en el gesto de complicidad entre la mujer que ocupa la posición central y el caballero que se le acerca; como estereotipada es también la fisonomía de los personajes, que una vez más no trascienden la categoría de tipos, representativos aquí de un sector social acomodado y urbano. En consecuencia, el espectador se mantiene ajeno a lo que ocurre en la escena, observando desde la separación que impone, a modo de límite visual, el antepecho del palco, aun cuando esta barrera se quiera salvar tímidamente con el juego de ruptura espacial de herencia barroca, convertido ya en cliché, que marcan los chales derramándose sobre aquél, o con el empleo de una figura *repoussoir* en la mujer que nos da la espalda. Aun así, en esta sutil ruptura de los límites de la representación se vislumbra una intención que está presente en el cuadro de Goya y que recuperará Manet, en cuanto a la ambigüedad que subyace en el espacio semiprivado del balcón o del palco como lugares expuestos a la vista del público pero resguardados por su perímetro acotado o por su escasa iluminación, y entendido como prolongación del salón en cuanto espacio social burgués y aristocrático a medio camino entre lo público y lo privado, donde, en consecuencia, la rigidez de las relaciones sociales puede verse un poco relajada⁵.

Al margen de esta cuestión, Fierros sigue parámetros propios de la pintura académica en

¹ Francisco de Goya (atr.): *Majas al balcón*, c. 1800-1810. Óleo sobre lienzo, 194,9 x 125,7 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art (29.100.10).

² Según la catalogación del Metropolitan, formó parte de las colecciones del Museo Nacional de la Trinidad de Madrid entre 1835 y 1860, para ser luego devuelto a su propietario original, el infante Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza. En cualquiera de ambas ubicaciones pudo haber sido contemplado por Fierros. No olvidemos que la pinacoteca del infante albergaba, desde 1860, su *Romería en las cercanías de Santiago*, y que en esos años Madrazo lo asesoró en la conformación de su colección artística. Cfr. Martínez Plaza, 2018, p. 138.

³ Bartolomé Esteban Murillo: *Dos mujeres en la ventana*, c. 1655-60. Óleo sobre lienzo, 125,1 x 104,5 cm. Washington, National Gallery of Art (1942.9.46).

⁴ Edouard Manet: *El balcón*, 1868-1869. Óleo sobre lienzo, 170 x 125 cm. París, Musée d'Orsay (RF 2772).

⁵ Ariès – Duby 1991 a, p. 214.

la elección de una composición equilibrada y de líneas sosegadas. La horizontalidad que impone el formato apaisado se ve compensada con las verticales que definen las figuras masculinas y la mujer del centro. Por su parte, las damas de los extremos se hallan dispuestas en direcciones divergentes marcando sendas diagonales que actúan de marco visual para la escena. Sus actitudes también son opuestas: mientras una se inclina sobre el pretil para otear con sus binoculares al patio de butacas, la otra se vuelve hacia el interior del palco, actuando como enlace entre el espectador y el grupo de la derecha. En este grupo, al que se podría añadir el caballero del fondo en penumbra, cabe destacar el juego de intercambio de gestos y miradas que aporta movimiento a la escena. Ejecutado con una pincelada compacta y minuciosa, siempre sujeta al rigor del dibujo como es propio del estilo académico del tercer cuarto del siglo, hace uso de una técnica que la crítica del mo-

mento, sin prestarle demasiada atención, califica como “de valiente ejecución y que carece de la manera que afea”⁶.

La obra muestra un momento fugaz, detenido en el tiempo, a modo de reflejo de un acto cotidiano de la sociedad madrileña de mediados del XIX. La indumentaria de las damas, que el artista aprovecha para desarrollar un modo de hacer que gusta de la captación del detalle y del empleo de una pincelada minuciosa, nos sitúa en la moda posromántica de las décadas de 1850 y 1860 que hemos podido ver en su catálogo de retratos, con ampulosos vestidos de volantes, ricas telas y amplio escote en barco que ha trascendido como signo de una época⁷.

Se conserva un único boceto preparatorio para esta obra (DF0329), con un diseño muy semejante a la composición final.

⁶ *El Imparcial*, 1867, p. 4.

⁷ Pena, 2008, p. 139-153.

DF0329

BOCETO PARA *UN PALCO EN EL TEATRO REAL*

c. 1862

Óleo sobre tabla, 22 x 27 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Itinerante, 1968; ¿A Coruña, 1973?

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 175; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 26; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala V, nº 27; Villa Pastur, 1994, p. 12.

Único boceto conocido para *Un palco en el Teatro Real* (DF0328), presenta una composición fiel al diseño definitivo. Tan sólo se observan cambios reseñables en cuanto a la vestimenta, que en el caso de las mujeres no parece seguir la moda del momento. La dama del centro, de hecho, viste un traje sin escote y cubre su cuello con lo que semeja una gorguera. Por su parte, el caballero de la derecha va embozado en una capa y se cubre con bicornio. También se aprecian diferencias en



el hombre del fondo, vestido con un atuendo negro de grandes lunares rojos. Por lo demás, vemos que el pintor mantiene en el cuadro final la idea general que plantea en el boceto.

DF0330



LA FUENTE, CUADRO DE COSTUMBRES DE LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1864

Óleo sobre lienzo, 130 x 177 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. izq.)

Museo Nacional del Prado (P5717), en depósito en El Puerto de Santa María, Cádiz, Real Academia de Bellas Artes Santa Cecilia (n^o inv. MP6), R. O. 4-7-1911.

PROCEDENCIA

Adquirido por R. O. 24-2-1865 al autor en 6000 reales con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura.

INSCRIPCIONES

"M. A. M. 20 (F)" (en rojo, áng. inf. der.)

"T. 147" (en amarillo, áng. inf. der.)

EXPOSICIONES

Madrid, 1864; Filadelfia, 1876; Madrid, 1956; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, 1864, p. 25; Cruzada, 1865, p. XV; *International Exhibition...*, 1876, p. 125, n^o 40b (cit. como *Fountain in Galicia*); Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; Pérez Martínez, 1894, s.p.; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Méndez Casal, 1923, s.p.;

Suárez, 1936, p. 392; Couselo, 1950, p. 73; *Un siglo de arte español...*, 1955, p. 113 (repr.); Gamallo, 1960, s.p.; Gaya Nuño, 1966, s.p.; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, n^o 2; Villa Pastur, 1973 a, p. 78-79; Villa Pastur, 1973 b, p. 47; López Vázquez, 1974, p. 9; Sobrino, 1982, p. 412; López Vázquez, 1988, p. 140; Arbués, 1990, p. 4063; Fernández Castiñeiras, 1990, p. 364; Gómez-Moreno, 1993, p. 214; López Vázquez, 1993, p. 164; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 11, 31, 53-54; Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 367; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 11-12; López Vázquez, 2000, p. 30-31; Coronas, 2002, p. 325, nota 62; García Quirós, 2002, p. 112, 116; López Vázquez, 2003 a, p. 287; Römer, 2003, p. 405; Orihuela, 2004, p. 108 (repr.); Calvo Serraller – Zugaza, 2006, p. 1066; Barón, 2007 a, p. 230; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 256, nota 35; Díez – Martínez Plaza – Gutiérrez Márquez, 2015, p. 189 (repr.)

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos del pintor

Aunque fue presentado por primera vez en la Exposición Nacional de 1864, tanto el tema como el título del cuadro indican que el artista hubo de pintarlo a raíz de su primera estancia en Santiago entre 1855 y 1858. No hay constancia de ningún viaje de Fierros a Gali-

cia a comienzos de la década de 1860, por lo que para su realización debió haberse servido de estudios de tipos populares tomados durante aquellos años.

El pintor se decanta de nuevo por el costumbrismo de inspiración rural en un tema que refleja una rutina cotidiana: el trabajo de las aguadoras que acuden a las fuentes públicas para el abastecimiento de agua. Como tipo costumbrista, el del aguador o aguadora goza de una notable tradición pictórica y literaria que pudo servir de inspiración al artista. Sin embargo, al igual que en otros cuadros de temática semejante –*Espigadoras aragonesas* (DF0345)–, no se aborda el asunto desde la dureza del trabajo sino desde una visión idealizada, condicionada aquí de manera muy evidente por un pensamiento romántico. Tanto las figuras como las acciones que desempeñan se construyen según pautas heredadas de una formación clasicista aprendida en la Academia, que lejos de reflejar la realidad de una labor que requería un gran esfuerzo físico, la presenta como una escena distendida. La intención última del artista no sería muy diferente a la de otras composiciones costumbristas de estos años, con las que pretendía dignificar un tema popular dotándolo de un tratamiento idealizado y de un formato propio de asuntos trascendentes.

De hecho, desde el punto de vista compositivo, Fierros mantiene en lo esencial el esquema clasicista de cuadros anteriores: dispone las figuras en primer término, ante un fondo de paisaje que funciona como telón. Estas a su vez se disponen alrededor de una diagonal que parte desde el pie de la mujer de espaldas en primer plano, pasando por la niña, la mujer con la sella en la cabeza y el muchacho hasta conducir nuestra mirada al fondo que sigue la vieja receta de escuela de mostrar un claro entre dos masas de árboles, aquí con una ligera entonación crepuscular. Es exactamente el mismo planteamiento desarrollado en *La muñeira* (DF0992) para tratar de vencer la falta de profundidad que viene dada por un esquema compositivo en friso. E igual que en aquel caso, reduce el número de figuras que intervienen en la escena con la intención de

reforzar su unidad; aun así, su organización en pequeños grupos independientes entre sí juega en contra de la verosimilitud compositiva. Al mismo tiempo, sobre esa diagonal se establece una segunda, que parte de la pareja de la izquierda, continúa por la mujer que oculta el rostro con sus manos, de nuevo la niña, y termina en la muchacha que recoge agua de la fuente. El punto de unión de ambas diagonales marca el centro compositivo de la escena al que se subordinan los demás grupos. Por otra parte, estos se distribuyen según un reparto de masas que busca el equilibrio general: un grupo de figuras de pie en el centro y otros dos a los lados con personajes sentados en composición piramidal más sosegada. Al mismo tiempo, perviven recursos habituales de tradición clasicista como el triángulo en sombra en primer término, la presencia de figuras *repoussoir* o el uso en clave compositiva del color siempre subordinado a la línea: véase el uso del amarillo para destacar a la muchacha central o los vivos tonos rojizos de otras mujeres.

El cuadro fue adquirido por el Estado español durante la Exposición de 1864, tal y como indica Fierros en sus memorias. Y añade más adelante: “El cuadro de Galicia que representa una fuente con un grupo de muchachas y un hombre y un niño, es el que el Gobierno mandó a Filadelfia, por el que me dieron medalla y diploma, que equivalía a premio de primera clase”¹. Se refiere el autor a la Exposición Internacional de Filadelfia de 1876. Existe una copia de autor desconocido, de 80 x 110 cm., procedente de una colección particular gallega, que fue subastada en Madrid por la sala Durán el 27-04-2017 con estimación de 2500 euros (lote 201).

¹Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

DF0331

EN LA FUENTE

c. 1855-1878

Acuarela y lápiz sobre papel, 170 x 245 mm.

Lugo, Museo Provincial (P. 199)

PROCEDENCIA

Dionisio Gamallo Fierros; donado el 25-11-1970.

INSCRIPCIONES

“Nº 17” (en el reverso)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala VII, nº 2

Guarda estrechas similitudes con el cuadro *La fuente* (DF0330): mismo tema de aguadoras, composición de pocas figuras junto a una fuente, y algunas de ellas incluso casi idénticas, como la mujer con la sella sobre la cabeza que acompaña a un niño. Cabría pensar por lo tanto que estamos ante un boceto para aquel cuadro. Pero la presencia en el catálogo de Fierros de apuntes y estudios de figuras más tardíos sobre el mismo asunto parece descartar esta hipótesis para confirmar la pervivencia del interés del artista por el tema. Además,



no hay constancia de bocetos en acuarela para un óleo de gran formato, menos aún en una fecha en la que Fierros no habría manifestado aún interés por esa técnica. Con todo, ha de ser una de sus acuarelas más tempranas, tal y como se deduce de la escasa soltura de una pincelada todavía sujeta a un dibujo que mantiene su función de elemento definidor de la forma, además de la firme presencia de las sombras en la definición del modelado y de la tendencia un tanto geometrizable, de herencia académica, en la construcción de las figuras. La libertad de trazo y la entonación vibrante y colorista de ejemplos posteriores está todavía ausente, incluso bajo el efecto abocetado que transmite el carácter inacabado de la obra.

DF0332

FAMILIA CAMPESINA

c. 1867

Óleo sobre lienzo, 47 x 37,5 cm.

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (nº inv. 225)

PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte; adquirido en mayo de 1993.

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995; Itinerante, 2000; La Caridad, 2009-2010

BIBLIOGRAFÍA

Gran subasta de San Isidro, 1993, p. 71, fig. 170; *Villa Pastur*, 1994, p. 35 (repr.); *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luear...*, 1994-1995, s.p., nº 10; *Barón – Cid*, 1996, p. 793; *Barón*, 1997 a, p. 709 (repr. fig. 9, erróneamente como *Familia de marineros portugueses*); *López Vázquez*, 1999, p. 375; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 63 (repr.);



López Vázquez, 2000, p. 30; García Quirós, 2002, p. 112; Barón, 2007 a, p. 26-28 (repr.).

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid el 12-5-1993 con estimación de 550.000 pesetas y precio de remate de 1.300.000 pesetas.

OTROS TÍTULOS

Campesinos charros

Familia charra

El bautizo

La representación pictórica de motivos familiares despertó un gran interés en Fierros desde sus obras costumbristas más tempranas. Así se hace patente durante su primera estancia en Galicia, en la que pinta varios cuadros con este tema: es el caso de *Una familia gallega* (DF0302), de *Peregrinos camino de Compostela* (DF0294), o de uno de los fragmentos de *Cuatro escenas gallegas* (DF0287). En el lienzo que aquí comentamos, adapta el asunto al costumbrismo salmantino, algo que había planteado con anterioridad, como se ve por un apunte a lápiz para una escena de familia charra (DF0627) para la que llegó a realizar un estudio de la figura de la madre con su hijo (DF0323). El cuadro que nos ocupa es quizá una reformulación posterior de aquella idea, que suponemos quedó sin desarrollar. Con toda seguridad fue realizada después del resto de obras de tema salmantino del autor, fechadas en torno a 1861-1862. En este caso, aunque esté sin datar, es evidente su paralelismo con el cuadro de asunto portugués *Familia marinera* (DF0333), firmado en 1867 –año en que Fierros viajó a Portugal–, y con el que comparte dimensiones, formato, planteamiento compositivo y procedencia como parte de la misma colección. Por lo tanto, resulta lógico pensar que ambos cuadros fuesen concebidos de manera conjunta para un mismo destinatario.

Además del tema, el artista recupera aquí un esquema compositivo que ya había empleado con bastante fortuna en la citada *Una familia gallega* y en *De ruada* (DF0302), dos lienzos que, también formando *pendant*, había expuesto en la Nacional de 1860 con juicios favorables de la crítica: “Distinguiéndose este artista por los hermosos grupos que nos presenta en sus cuadros, se comprende sin esfuerzo, que en aquellos en

que no presente más que algunos de esos admirables grupos, es donde estaría más acertado y donde logrará llamar la atención de los inteligentes”¹. En efecto, Fierros consigue mayor unidad compositiva cuando reduce el número de personajes a un único grupo, evitando las complejas relaciones de una escena mayor. Emplea para ello una solución clásica, con un esquema centrípeto organizado bajo la estructura oval que define la disposición de las figuras. El sentido concéntrico y sosegado se ve reforzado por el perfil ovalado de la moldura que encierra la escena, forma que se repite en otros elementos de la composición como el ala del sombrero o en las proporciones armónicas de los rostros femeninos. Al mismo tiempo, los gestos y miradas de los personajes –incluido el perro que asoma en escorzo desde el ángulo inferior izquierdo en un recurso habitual del autor– acentúan las líneas de fuerza que se dirigen hacia el recién nacido, centro visual de la composición. El patrón lumínico refuerza este sentido compositivo bañando de luz la figura del niño envuelto en telas blancas. Por su parte, la ternura de las expresiones refuerza la inmediatez del tema, presentado en un primer plano muy próximo al espectador, y ante un fondo de paisaje que, a pesar de seguir planteado como telón y bajo una idea bastante estereotipada, busca cierto realismo en la ambientación mesetaria propia del paisaje salmantino. No estamos aún ante una presencia protagonista del paisaje, pero sí se aprecia cierto ejercicio de observación del efecto de la luz natural en ambientes exteriores para conseguir un mayor naturalismo, búsqueda que preocupa a Fierros durante estos años. No obstante, su referente en este sentido sigue siendo el Museo, pero con la novedad de la asimilación de la obra de Goya, que le permite ajustar la variabilidad lumínica en zonas de medias sombras, como ocurre en el rostro del caballero bajo el sombrero o en la penumbra difusa de la anciana². Por otra parte, el estudio del referente goyesco le facilita, ahondando en la intención naturalista, la captación del efecto de magia del ambiente y de atmósfera que suaviza el modelado pero sin renunciar a la descripción detallada de la riqueza de los trajes.

¹ *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378.

² López Vázquez, 2000, p. 30.

DF0333

FAMILIA MARINERA

1867

Óleo sobre lienzo, 48 x 38,5 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1867" (lat. izq.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (nº inv. 226)

PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte; adquirido en mayo de 1993

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995; Itinerante, 2000, La Caridad, 2009-2010

BIBLIOGRAFÍA

Gran subasta de San Isidro, 1993, p. 72, fig. 171; Villa Pastur, 1994, p. 32 (repr.); XXV *Certamen Nacional de Pintura de Lueca...*, 1994-1995, s.p., nº 11; Barón – Cid, 1996, p. 793, 794 (repr.); Barón, 1997 a, p. 708-709; López Vázquez, 1999, p. 375 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 62 (repr.); López Vázquez, 2000, p. 30; Barón, 2007 a, p. 24-26 (repr.); Rodríguez paz, 2012 c, p. 71 (repr.).

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid el 12-5-1993 con estimación de 550.000 pesetas y precio de remate de 1.500.000 pesetas.

OTROS TÍTULOS

Pescadores portugueses

El cuadro es compañero de *Familia campesina* (DF0332), coincidiendo en dimensiones y formato oval. De nuevo se centra en la representación de un grupo familiar, dispuesto en primer término ante un fondo de paisaje marítimo con acantilados bajo un cielo plomizo que nos traslada al entorno propio de un puerto atlántico. La vestimenta de los personajes los identifica como gente de la mar: la mujer, con pendientes de coral y cabellera castaña peinada en una trenza, luce camisa de amplias mangas cubierta con pañuelo bordado que cruza a modo de dengue, y sostiene sobre el regazo un segundo pañuelo más oscuro y un sombrero de copa redondeada y ala ancha ligeramente levantada en el borde; el hombre, que fuma en pipa, lleva camisa de rayas horizontales y larga bufanda de varios colores; el niño viste camisa blanca, chaleco y faja, y como su padre se cubre con gorro tipo barre-



tina: este es quizá el elemento más singular del atuendo, propio del traje tradicional de algunas regiones costeras del Mediterráneo y de Portugal, y que junto al resto de la vestimenta representada nos permite relacionarlo con la indumentaria típica de las regiones de Douro y de la Beira Litoral¹, adonde Fierros viajó presumiblemente a mediados de la década de 1860. En realidad, el motivo del cuadro está tomado de un fragmento de *Pescadores portugueses* (DF0334), otra composición mayor que el pintor realiza como resultado de aquel viaje: en la parte izquierda del cuadro se reconoce este grupo con idéntica pose. Sin embargo, no se trata de un estudio preparatorio para aquél planteado a modo de boceto, sino de una obra concluida y con entidad propia, que el pintor ensaya previamente en un apunte a lápiz sobre el que introduce ligeros cambios en la postura de las dos figuras masculinas (DF0648).

Los tres personajes se enmarcan visualmente entre dos parapetos adornados en sus extremos por pomos de perfil oval presentes tam-

¹ Comunicación de Mónica Baldaque, directora del Museu Nacional de Soares dos Reis, Oporto, en carta de 17-6-1994 a Emilio Marcos Vallaure, consultada en el archivo del Museo de Bellas Artes de Asturias y citada en Barón, 2007 a, p. 24. Véase también González Pérez, 2014, p. 81.

bién en *Pescadores portugueses*. Tras ellos asoman los mástiles de varias embarcaciones con el velamen recogido. Como en *Familia campesina*, las figuras definen una composición centrípeta, pero ya no circular sino piramidal y desde un punto de vista más frontal. Además, no hay un centro visual tan claro como en aquella, debido fundamentalmente a la falta de interacción entre los personajes, que se busca por medio de las poses y la ges-

tualidad de rostros y manos pero choca con la expresión hierática de las miradas. Tampoco la luz consigue el efecto de unidad del cuadro anterior: aquí se vuelve más artificial tanto en el paisaje como en las figuras, sin la riqueza de matices que posibilitan un resultado de mayor realismo.

Existe una réplica casi idéntica, hoy en paradero desconocido, que salió al mercado en 1995 (DF1018).

DF0334

PESCADORES PORTUGUESES

c. 1865-1867

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 25 x 37,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, n° 82; Basa, 1909, p. 46 (repr.); Villa Pastur, 1973 a, p. 111; Villa Pastur, 1994, p. 76; Barón, 1997 a, p. 687, 708; Barón, 2007 a, p. 26 (repr., fig. 2).

El viaje a Portugal que realiza a mediados de la década de 1860 supone para Fierros la ocasión de abordar nuevas temáticas costumbristas. Por primera vez trata asuntos relacionados con el mar, algo que seguirá desarrollando desde este momento otorgándole cada vez mayor protagonismo, no sólo en cuadros de género sino sobre todo en paisajes. En este caso presenta una escena portuaria, tema de amplia tradición pictórica y que se ajusta bien a los gustos de la época por su componente pintoresco. Igual que en obras anteriores, el artista muestra un repertorio de tipos costumbristas que observa del natural y que ensaya en diversos lienzos y apuntes preparatorios para luego disponer en la composición final de manera autónoma o formando pequeños grupos que apenas se relacionan entre sí: es el caso del grupo de niños a la derecha (DF0336 y DF0337), de la mujer central que lleva una



cesta sobre la cabeza (DF1015), del muchacho sentado tras ella (DF0338), del que se encarama al muro levantando el brazo derecho (DF0339) o del grupo familiar a la izquierda que el pintor reutiliza en el cuadro *Familia marinera* (DF0333). Como es habitual bajo el sentido clasista que Fierros aún mantiene, los personajes se sitúan en primer plano a modo de friso ante un paisaje que sigue funcionando como telón de fondo y se compone de manera convencional según la sucesión mar-acantilado-cielo en vista panorámica con un esfumato académico. Con todo, la frontalidad y la falta de profundidad que impone este esquema se intenta subsanar, por un lado, con el habitual recurso de situar un triángulo en sombra en el ángulo inferior izquierdo, ayudado además por una figura *repoussoir* que marca la posición del espectador, y por otro, marcando una diagonal que atraviese la escena hacia el fondo como ya ocurría en casos anteriores como *La muñeira* (DF0992) o *La fuente* (DF0330), y que aquí arranca del anciano a la izquierda y pasa junto a la pescadora de pie para conducirnos visualmente hasta el fondo de paisaje que se abre a la derecha

en contraposición con la otra mitad del lienzo más abigarrada de personajes. Además, el equilibrio de masas y volúmenes se aprecia en la consciente combinación de verticales y horizontales: la mujer y el niño de pie como figuras que sobresalen de las demás, y que junto a los mástiles de las embarcaciones contrarrestan la horizontalidad del fondo y del encuadre apaisado. Por otra parte, el pensamiento académico a la hora de organizar el cuadro se aprecia también en el uso del color con sentido compositivo según el patrón clá-

sico, que busca el equilibrio tonal repartiendo elementos de colores intensos en puntos estratégicos. Así ocurre con el amarillo de la falda de la mujer, en el verde del pantalón del muchacho junto a ella, en el azul del niño sentado en el suelo o en los toques de rojo en varios personajes.

La idea del cuadro, pensada con toda probabilidad para un lienzo mayor que no llega a realizar, se ensaya en varios apuntes a lápiz, algunos de ellos vinculando el tema a una ambientación histórica.

DF0335



ESCENAS DE UN MUELLE EN PORTUGAL

c. 1865-1867

Óleo sobre lienzo, 20 x 43 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 102

Es sin duda el mismo cuadro que aparece citado en el catálogo de la exposición-venta como *Escenas de un muelle en Portugal*. Presenta de nuevo un tema portuario, muy similar a *Pescadores portugueses* (DF0334) pero con una vista panorámica más amplia. Repite además algún personaje de aquel cuadro,

como el anciano sentado y vestido de negro, los niños jugando en el suelo o la pescadora con cesta en la cabeza, e introduce al marinero de pie que porta aparejos sobre el hombro, estudiado en otro lienzo independiente (DF0340). La obra se plantea por lo tanto como una variante de la misma idea para una composición de gran formato vinculada con su estancia en Portugal.

El número de figuras y grupos aumenta, con mayor sensación de abigarramiento, destacando a la izquierda un carro con animales de tiro ante una torre cuadrangular. La distribución espacial también se modifica al presentar un terreno en distintos niveles que busca generar profundidad acompañando a la misma línea de fuga diagonal que conduce ha-

cia la apertura al paisaje en la parte derecha, aunque esas zonas diferentes no logren interrelacionarse y aún se mantenga un formato en friso.

Quizá la novedad más reseñable radique en una valoración más consciente del paisaje, que aunque sigue funcionando como fondo telón se intenta integrar en la escena con mayor protagonismo. La elección de un for-

mato apaisado más amplio, con un horizonte bajo, otorga al cielo mucho más espacio que en composiciones anteriores, tratado además con una entonación crepuscular que, aun resultando convencional, anticipa un recurso habitual en la obra futura del artista, y que se aborda, como el resto del cuadro, con una pincelada gruesa y de perfil anguloso que acentúa su condición de boceto.

DF0336

MARINERO PORTUGUÉS DE ESPALDAS. ESTUDIO DE FIGURA PARA *PESCADORES PORTUGUESES*

c. 1865-1867

Óleo sobre lienzo, 46 x 37,5 cm.

Santiago de Compostela, colección particular

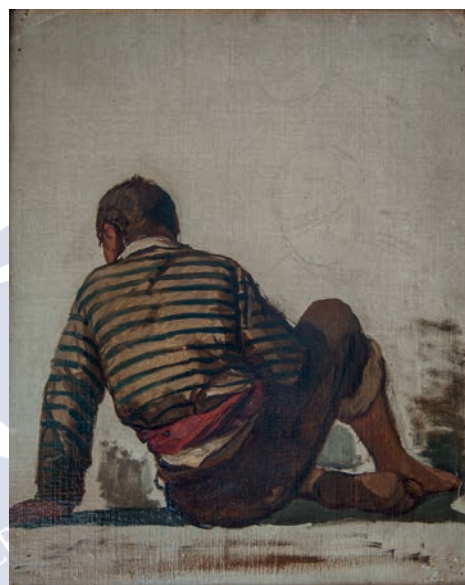
EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala V, nº 7

Estudio de figura *repoussoir* para una escena de pescadores portugueses (DF0334). Corresponde al grupo situado en el extremo derecho de la composición final, y muestra a un muchacho que viste camisa de rayas —arquetípica del atuendo marinero, empleada por el artista en repetidas ocasiones—, faja roja y pantalones remangados a la altura de la pantorrilla dejando ver los pies descalzos. Como había hecho en anteriores ocasiones, Fierros estudia en detalle diversos tipos observados del natural. No obstante, bajo la aparente espontaneidad de la pose subyace su aprehensión de modelos de la Antigüedad clásica, concretamente de la célebre figura del *Gálata moribundo*¹, que pudo conocer a través de alguna copia grabada, o incluso de manera indirecta por interpretaciones posteriores de esa iconografía como las que hacen David²



o Goya³ y que demuestran la persistencia de esta imagen como recurso en el ámbito académico. Por otra parte, sobre la imprimación blanca que sirve de fondo se aprecia la silueta a lápiz de otra figura con gorro frigio que el artista introduce, en idéntica posición, en la composición final.

¹ *Gálata moribundo*, c. 230 a. C. Roma, Musei Capitolini (MC0747)

² Jacques-Louis David, Academia de hombre, titulada *Patroclo*, 1780. Óleo sobre tabla, 121,5 x 170,5 cm. Cherburgo, Musée Thomas-Henry (inv. 835.102).

³ Francisco de Goya: *Aníbal vencedor que por primera vez mira Italia desde los Alpes*, 1771. Óleo sobre lienzo, 87 x 131,5 cm. Cudillero, Asturias, Fundación Selgas-Fagalde; Francisco de Goya: *El cacharrero*, 1779. Óleo sobre lienzo, 259 x 220 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00780); Francisco de Goya: *Cazador al lado de una fuente*, 1786-87. Óleo sobre lienzo, 130 x 131 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02896). Cfr. Mena, 2014 a, p. 30-32, 80-81, 148-149.

DF0337

NIÑO REMENDANDO UNA RED. ESTUDIO DE FIGURA PARA *PESCADORES PORTUGUESES*

c. 1865-1867

Óleo sobre lienzo pegado a cartón, 47,5 x 60 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Majadahonda (Madrid), colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Ribadeo, Pedro Moreno, 1951; Madrid, José Páramo, 1973

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 88; Basa, 1909, p. 42 (repr.); *Exposición homenaje...*, 1951, s.p., nº 21; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 6.

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 23-5-2017 (lote 613) con estimación de 1500 euros. No vendido. Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 15-12-2017 (lote 528) con estimación de 950 euros. Remate no comunicado.

OTROS TÍTULOS

Preparando el aparejo

Se trata de un estudio para una de las composiciones de tema portugués de Fierros. Representa a un niño vestido con camisa azul, pañuelo al cuello y pantalones remangados hasta el muslo que dejan el resto de la pierna al descubierto. Cubre su cabeza con un gorro de tipo frigio o barretina, común entre los marineros de las comarcas de Douro y Beira Litoral. Su pose es semejante a la que muestra la figura del *Marinero portugués de espaldas* (DF0336) con la que forma pareja en la composición final, aunque esta vez en una visión frontal que de nuevo remite al modelo clásico



del *Gálata moribundo*¹. Cabe pensar que no sea casual la sugestión para el artista de este referente helenístico en la representación de un tipo costumbrista caracterizado con gorro frigio, más allá de su asimilación como arquetipo académico. Por otra parte, Fierros sigue modelando las formas sobre una base de dibujo muy marcada que delimita todo el contorno de la figura, y recurriendo una vez más a fuertes contrastes de clarooscuro.

¹ *Gálata moribundo*, c. 230 a. C. Roma, Musei Capitolini (MC0747)

DF0338

NIÑO SENTADO. ESTUDIO DE FIGURA PARA
*PESCADORES PORTUGUESES*¹

c. 1865-1867

Óleo sobre lienzo, 47,5 x 37 cm.

Santiago de Compostela, colección particular

Se trata de una figura que identificamos en la parte central de *Pescadores portugueses* (DF0334). Muestra a un muchacho de condición humilde, vestido de forma semejante a la que presentan otros estudios de figuras para esa obra, con camisa oscura, faja, pantalones remangados y pies descalzos. Se presenta de perfil, sentado sobre un poyo en actitud melancólica, la cabeza gacha con la mirada perdida y las manos sujetando la rodilla derecha. Dispuesto en sombra por efecto del muro que



le sirve de respaldo, al igual que en la composición final, el tratamiento abocetado de la figura destaca la línea de contorno que sirve de base.

¹ Obra inédita.

DF0339

MARINERO PORTUGUÉS. ESTUDIO DE FIGURA PARA *PESCADORES PORTUGUESES*¹

c. 1865-1867

Óleo sobre lienzo, 37,5 x 28,5 cm.

Málaga, colección particular

Estudio individual de una de las figuras centrales de *Pescadores portugueses* (DF0334). Se trata del muchacho que en el centro sobresale por encima de las demás, encaramándose al pináculo en forma de bola que sirve de remate en el extremo del muro de piedra. Viste pantalón grisáceo –a diferencia del verde que muestra en la composición general-, faja roja y camisa blanca a medio abotonar y remangada dejando al descubierto los brazos con tatuajes marineros. Levanta el brazo derecho en un gesto de llamada o saludo en la lejanía, muy semejante al del muchacho que en *La salida de misa* (DF0326) destaca sobre la muchedumbre en la mitad izquierda del lienzo.



¹ Obra inédita.

DF0340

MARINERO PORTUGUÉS. ESTUDIO DE FIGURA
PARA *ESCENAS DE UN MUELLE EN PORTUGAL*

c. 1865-1867

Óleo sobre lienzo, 69 x 46 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 83

Representa a un hombre joven, de pie, descalzo, con el pantalón grisáceo subido por la rodilla, faja encarnada, camisa blanca de rayas horizontales y gorro rojo. Con el brazo izquierdo sostiene aparejos de pesca sobre su hombro, al tiempo que levanta la vista hacia su derecha. Situado sobre un espacio indefinido que aprovecha el fondo blanco del lienzo, es obra de resolución rápida y pincelada pastosa que denota su condición de boceto. Al igual que en otros estudios de marineros



portugueses, Fierros emplea una gruesa línea de contorno para definir la silueta, a la que no obstante el color no siempre queda constreñido. Por otra parte, y a diferencia de otros casos semejantes, la figura no se incluye en *Pescadores portugueses* (DF0334) sino en la composición *Escenas de un muelle en Portugal* (DF0335).

DF0341

PAISANOS DELANTE DE UN MURO¹

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo, 42,5 x 30,5 cm.

Lugo, colección particular

Entre dos edificaciones apenas sugeridas en los márgenes se dispone un muro de varios metros de alto con un gran portalón de entrada a una finca. Tras él sobresale la copa de un árbol y al fondo se vislumbra el tejado de pizarra de una casa. Ante el muro, por lo que parece la acera de la calle, transitan dos mujeres, y en sentido opuesto, un hombre con traje tradicional gallego que carga un saco al hombro. La obra nos sitúa así en un entorno urbano indeterminado, con una breve referencia de escena costumbrista en los personajes del primer término.



¹ Obra inédita.

DF0342

CORRAL

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo, 20 x 15 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 12, nº 237

OTROS TÍTULOS

Un corral de Asturias



Un muro de mampostería en estado de cierto abandono, centrado por un vano con marco de madera, sirve de cierre a una pequeña huerta. A través de ella se ve parte de una sencilla casa de una sola planta, con muro encalado y cubierta de teja, adivinándose al fondo un paisaje rural bajo el cielo despejado. En primer término, una gallina y un gallo picotean en la tierra.

La obra es ejemplo del interés de Fierros por pequeños motivos costumbristas de escasa trascendencia, entre los que abundan humildes rincones en los que el artista busca la belleza de lo cotidiano. El tratamiento aún tímido del paisaje y el empleo de una luz intensa que provoca fuertes contrastes de claroscuro parece situarla en su segunda etapa.

DF0343

MUJER CON NIÑO EN BRAZOS JUNTO A DOS RESES

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo, 22,5 x 15,5 cm.

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 148.

Una mujer que viste traje tradicional gallego sostiene a su hijo en brazos. Se sitúa de pie junto a una vaca de pelaje trigueño con su ternero. La escena se enmarca en un paisaje rural de montaña, sirviendo de fondo un árbol a la izquierda y una cordillera escarpada a la derecha. La obra ofrece así una doble imagen de la maternidad, en la línea del costumbrismo de asunto sentimental propio del Romanticismo tan querido por Fierros, y con el trasfondo de un asunto bucólico y pintoresco. Obra inédita hasta la fecha, ha pasado di-



rectamente a los descendientes del pintor. Es con gran probabilidad la que se incluye en el catálogo de la exposición venta con el título *Las dos madres*.

DF0344

UNA COCINA DE ALDEA

c. 1864-1872

Óleo sobre lienzo, 20 x 28 cm.

Firmado: "D. Fierros" (áng. inf. izq.)

León, Museo Gaudí Casa Botines

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; León, Caja de Ahorros y Monte de Piedad; comprado en agosto de 1998.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; León, 2011

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 99; Basa, 1909, p. 61 (repr.); *Pintura y grabado...*, 2003, p. 69; Aguirre, 2004, p. 87.

OTROS TÍTULOS

Una cocina gallega

La escena se desarrolla en el interior de una cocina de aldea, definiendo el espacio una pared de fondo ante la que se sitúan los personajes y otros objetos. De pie en el centro, una mujer vestida con traje tradicional trabaja en las labores domésticas. A su lado, sentado y acodado en el respaldo de una silla, un muchacho parece cortejarla. En el extremo derecho, una anciana hilandera, encorvada y vestida con ropas oscuras, se sienta junto al hogar mientras se afana con el huso de hilar. En primer término se muestra la figura de un perro tendido en el suelo, que el pintor ensaya en un estudio previo (DF0790). Un caldero cuelga sobre el fuego encendido; otros útiles



de cocina se disponen por la pared, conformando el ambiente de la estancia.

El cuadro, de reducidas dimensiones y factura abocetada, hubo de ser planteado como idea para una composición mayor que no llegaría a realizarse. Existe un apunte a lápiz que muestra, como es habitual en Fierros, una idea ya madura y próxima al diseño del lienzo (DF0618). En el reverso del mismo papel se incluye también un apunte para *Espigadoras aragonesas*, con lo que ambas obras han de responder a una datación semejante.

Incluido en la exposición-venta, el cuadro pasó a la colección Moreno, donde se localiza en 1909 a través del álbum de L. Basa con el título *Una cocina gallega*¹, aunque también es cierto que podría tratarse de un asunto asturiano. Existe una copia apócrifa en la colección Masaveu, considerada hasta ahora como obra original (AR1074).

¹ Basa, 1909, p. 61.

DF0345



ESPIGADORAS ARAGONESAS (HUESCA)

c. 1864-1872

Óleo sobre lienzo, 84 x 122 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.)

Colección Banco Sabadell (n^o reg. 900038)

PROCEDENCIA

Adquirido por Juan López en Madrid el 29-6-1889 por 2000 pesetas con destino a La Habana; colección Banco Herrero.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Oviedo, 1986; Oviedo, 2006

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Suárez, 1936, p. 392; Couselo, 1950, p. 73; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala V, n^o 15; Villa Pastur, 1973 a, p. 81; *Pintura asturiana...*, 1986, s.p., n^o 2; Arbués, 1990, p. 4063; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p.; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 31; García Quirós, 2002, p. 128 (repr.); *Pintores Asturianos*, 2006; Barón, 2007 a, p. 230.

OTROS TÍTULOS

Espigadoras del Alto Aragón

Dentro de la producción de tema costumbrista de Fierros, este es quizá el cuadro de cuya realización conocemos menos datos. A pesar de tratarse de una composición de gran formato, no tenemos constancia de que el artista lo presentase a ningún certamen, y tampoco lo menciona en sus memorias, a diferencia de otras obras de similar empeño. El único documento relacionado es un recibo manuscrito por el propio pintor que certifica su venta, junto con otros tres cuadros, al destinatario Juan López. El comprador ha de ser el mismo que cita en sus notas autobiográficas como uno de sus principales clientes desde Ultramar: "En la República Argentina también tengo algo de clientela. Además de varios retratos que hice por fotografías, he vendido para dicho punto diecinueve cuadros originales, de costumbres, paisajes y marinas. Adquiridos en su mayor parte por el capitalista Don Pío Trelles y algunos por Don Juan López"¹. El recibo está firmado en Madrid con fecha 29 de junio de

¹Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

1889, y en él hace constar que cobró por el cuadro 2.000 pesetas².

En ese recibo, el autor titula la obra *Espigadoras aragonesas (Huesca)*, nombre que en su condición original recuperamos sobre la variante *Espigadoras del Alto Aragón* que le ha dado la historiografía del artista. Por su parte, el fotógrafo francés Jean Laurent, que realiza una reproducción fotográfica del cuadro, precisa un poco más la localización al titularla *Espigadoras de Binefar en Aragón*³. La alusión a Binéfar, localidad de la comarca de La Litera, al este de la provincia de Huesca, parece corroborar la referencia del pintor a una región con la que apenas estuvo vinculado, a diferencia de otras que aborda con más asiduidad en su obra costumbrista. Tampoco menciona en sus memorias un viaje a esa zona, como sí hace en el caso de sus visitas a Salamanca o Portugal. Gamallo, en anotaciones personales, plantea la tesis, luego recogida por Villa Pastur, de que el cuadro fuese pintado durante alguna hipotética estancia de Fierros en el palacio de los marqueses de San Adrián en Navarra, desde donde pudo haber realizado una expedición a tierras aragonesas⁴. No obstante, no existe prueba alguna de tal estancia, aunque no resultaría extraña dada la estrecha relación que el artista mantenía con sus mecenas, y que queda probada a través de la correspondencia que mantuvieron. En carta remitida desde Pamplona, la marquesa de San Adrián habla a Fierros de su casa como “tu antiguo nido”⁵. Por su parte, el hijo de esta, Joaquín Magallón Campuzano, marqués de Castelfuerte, le escribe en junio de 1862 ofreciéndole un ambicioso proyecto para la Diputación de Navarra⁶; aunque el artista fi-

nalmente no asumiría el encargo, no sería de extrañar que hubiese llegado a visitar el lugar. En cualquier caso, su presencia en la zona sería plausible hacia estos años de la década de 1860 en que está datada la correspondencia con la familia de San Adrián, coincidiendo con la época en que el artista se dedicó a viajar por la Península buscando asuntos originales para su obra costumbrista.

En el caso que nos ocupa, deja a un lado los motivos folcloristas de ejemplos anteriores para centrarse en la representación de un trabajo del campo: la siega. La intencionalidad temática nos aproxima, de manera más evidente que en otros cuadros costumbristas, a las inquietudes de la pintura realista, muy dada a mostrar labores campesinas. Los asuntos festivos quedan atrás para mostrar ahora una tarea ardua, protagonizada además sólo por mujeres –a excepción del niño del fondo a la izquierda–: es frecuente, de hecho, en la iconografía del Realismo, la presencia de la figura femenina asociada a materias primas elementales –agua, trigo, leche...– como elaboradora de productos de necesidad inmediata para el hombre⁷. Sin embargo, el artista aborda el tema desde una mentalidad aún fuertemente dominada por el idealismo romántico: plantea una visión sublimada de las labores del campo y elude representar la crudeza del trabajo. Más que el relato fiel de una actividad agrícola, el cuadro presenta una interpretación arcádica del ideal de la vida rural y de la fertilidad de la naturaleza a través de una imagen de tranquilidad y reposo. En última instancia, el trabajo de la siega lleva asociadas evidentes connotaciones de abundancia, riqueza y vida, a través de la representación de las mieses repletas, como exaltación de las bondades de la naturaleza en armonía con el trabajo arduo del hombre. Es lo que Pardo Bazán ensalza en un pasaje de *La madre Naturaleza*, donde esa visión amable –y en parte idealizada– de la vida en el campo se hace evidente en la descripción de un trabajo similar:

“Gabriel se entretenía contemplando el es-

bajo dedicado a la pintura de historia.

⁷Litvak, 1991, p. 62.

²El lote vendido a Juan López se completa con otros tres cuadros: *Una vista de Ballota (Asturias)*, *Un estudio de una gallega (Santiago)* y *Un retrato de su niña menor*. El artista cobró 1000 pesetas por cada uno de ellos. Ninguno ha sido localizado en nuestra investigación. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

³J. Laurent y Cía.: *Espigadoras de Binefar en Aragón*, 1872-1879. Instituto del Patrimonio Cultural Español, archivo Ruiz Vernacci (nº inv. VN-06155).

⁴Villa Pastur, 1973 a, p. 81.

⁵La fecha en el encabezamiento de la carta no incluye el año. Ver Anexo 13.

⁶Ver Anexo 14. Véase también el capítulo de este tra-

pectáculo de la era, que le parecía, acaso por la gran plenitud de su corazón y el rosado vapor en que sabía bañar las cosas su fantasía incurable, henchida de soberana quietud y paz. La puesta del sol era de las más espléndidas, y los últimos resplandores del astro inundaban de rubia claridad la cima de las *medas*, convertían en cinta de oro bruñido la atadura de los haces, daban toques clarísimos de esmeralda a la copa de los árboles, mientras las ramas bajas se oscurecían hasta llegar al completo negror. Se oían los últimos pitíos de los pájaros, dispuestos ya a recogerse, el canto ritmado del “¡pas-pa-llás!” en el barbecho, el arrullo de las tórtolas, que se dejaban caer por bandadas en los sembrados, en busca del rezago de granos y espigas que allí había derramado la hoz, y la lamentación interminable del carro cargado, tan áspera de cerca como melodiosa de lejos. A trechos se escuchaba también otra queja prolongadísima, pero humana, un “¡alalaaaá!” de segadoras, y todo ello formaba una especie de sinfonía [...] que inclinaba a la contemplación”⁸.

El lenguaje empleado refuerza esta percepción, manifestándose deudor de la tradición del Museo al recurrir a ciertos clichés compositivos ya conocidos. Mantiene un tipo de composición en friso, con las figuras en primer plano ante un fondo de paisaje sin apenas papel activo y que sirve sólo como telón de fondo con una finalidad descriptiva. Su planteamiento sigue esquemas tradicionales: en medio término se extiende un vasto campo de trigo; al fondo, en la mitad derecha, una montaña como única referencia –genérica, eso sí– al paisaje aragonés, y a la izquierda, una vista urbana casi imperceptible tras una arboleda. Al mismo tiempo sigue empleando viejos recursos académicos para la situación espacial, como la presencia de un árbol a un lado en medio término o el dejar un triángulo en sombra –menos acentuado en este caso– para fijar el primer plano.

La falta de relación de las figuras con el entorno en que se ubican se acentúa además por la presencia monumentalizada de aquellas, algo semejante a lo que ocurre en otras

obras coetáneas como *La fuente* (DF0330). Aun empleando un número reducido, apenas se relacionan entre sí, a pesar de la disposición que marca el artista buscando definir sucesivos niveles de profundidad: véase la línea de fuga que, desde el perro en el ángulo inferior izquierdo, pasa por las dos mujeres arrodilladas hasta llegar a la figura central de pie. Esta última, como claro eje central que reclama mayor atención visual, marca a su vez el sentido centrípeto de la escena. Al mismo tiempo, resulta interesante ver la dualidad compositiva entre figuras erguidas y recostadas como reflejo de la dicotomía entre trabajo y reposo. A las figuras citadas, además de la mujer que al fondo lleva un haz de mieses en su cabeza, y de la anciana que cierra la escena a la derecha, se oponen la muchacha que duerme junto a esta y la que sentada apoya la cara sobre las manos. Esta misma disposición la encontramos aplicada a un tema idéntico en obras de la época como el grabado *Segadoras gallegas* que reproduce la revista *Museo de las Familias* en 1866⁹.

Por otra parte, las deudas contraídas por Fierros con su aprendizaje académico se aprecian también en cierto empleo del color con criterios compositivos. Obsérvese especialmente el rojo de la mujer central, que destaca sobre otras figuras. La novedad más interesante radica sin embargo en cuestiones lumínicas. La escena se baña con una luz dorada proveniente de un foco a baja altura frente a las figuras, y que nos sitúa en el momento de la caída del día. Hay una búsqueda consciente de una luz más naturalista como medio para lograr un mayor verismo en la representación. No obstante, aún se sigue modelando con la rotundidad de los contrastes de claroscuro. La preocupación por la plasmación de efectos atmosféricos se aprecia en el mayor protagonismo del cielo, que no sólo ocupa más espacio compositivo sino que se trabaja con criterios más naturalistas que denuncian un método derivado de la observación directa del medio.

Existe un boceto preparatorio, propiedad de los descendientes del pintor (DF0346).

⁸ Pardo Bazán, 2012, p. 209

⁹ *Museo de las Familias*, año XXIV, 1866, p. 169.

DF0346

BOCETO PARA *ESPIGADORAS ARAGONESAS*
(*HUESCA*)

c. 1864-1872

Óleo sobre tabla, 17,5 x 24,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 112; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VII, nº 30; Barón, 2007 a, p. 30 (repr.).

De forma semejante a lo que ocurre con otros trabajos del artista, el boceto presenta una idea muy avanzada y sin apenas variaciones respecto a la obra final (DF0345). Quizá el cambio más significativo se encuentre en la



ausencia de la masa boscosa ante la aldea del fondo, y del árbol en el margen izquierdo de la escena. En su lugar, aquí vemos la esquina de una pequeña caseta o almacén que cumple idéntica función compositiva como elemento que fija el primer plano.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DF0347



LA PLAYA DE LUARCA

1870

Óleo sobre lienzo, 64,5 x 76 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (lat. inf.)

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Gijón, 1980; Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 62, 70, 113, 148 (repr.); *Maestros asturianos*, 1974, s.p.; Villa Pastur, 1977, p. 137; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p. (repr.); Villa Pastur, 1985, p. 126 (repr.), 128; Villa Pastur, 1994, p. 20 (repr.), 41, 46, 78; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca...*, 1994-1995, s.p., nº 13; Barón – Cid, 1996, p. 793; López Vázquez, 1999, p. 375; Barón, 2002, p. 38; García Quirós, 2002, p. 117; Rodríguez Paz, 2012 c, p. 73, 74 (repr.), 75, 77.

A finales de la década de 1860 y comienzos de la de 1870 Fierros pasa frecuentes tem-

poradas en la localidad asturiana de Luarca, muy próxima a Ballota, coincidiendo con el período estival. Allí, además de establecer amistades y contactos profesionales entre la burguesía local que han quedado reflejados en un gran número de retratos, pudo pintar algún otro cuadro que atestigua su interés constante por asuntos costumbristas y su creciente atención hacia la representación del paisaje, cada vez con mayor protagonismo.

Es el caso de esta obra, que nos sitúa ante un tema de una gran modernidad: el del mar como espacio de recreo. Vinculado de manera intrínseca al mundo burgués y a la aparición de una ideología de ocio y descanso, el veraneo en la costa comienza a ponerse de moda en la Inglaterra victoriana, y desde allí se extiende progresivamente a otros países de Europa. La práctica de los baños de mar, difundida por la medicina de la época que re-

conocía en ella abundantes propiedades terapéuticas, fue uno de los principales estímulos para su consolidación¹.

En el caso de España, la moda del veraneo se generaliza durante las últimas décadas del siglo, en el momento en que existe ya una burguesía social y económicamente afianzada que puede poner en funcionamiento de forma masiva la maquinaria del turismo moderno. El litoral cantábrico se ve favorecido a partir de su conexión ferroviaria con la Meseta ya entrado el último tercio del siglo. Así, pronto empiezan a despuntar como destino predilecto capitales de provincia como Santander o San Sebastián, que experimentan un notable desarrollo urbano en su condición de centros de veraneo². Algo similar ocurre, a menor escala, en el caso de Llarca. Favorecida por su emplazamiento como principal localidad del occidente asturiano entre Avilés y Ribadeo, alcanza como muchas otras villas semejantes un período de gran desarrollo durante el siglo XIX gracias a la actividad comercial e industrial de la burguesía local.

Por otra parte, el tema del cuadro pone de manifiesto el interés del artista hacia la representación de asuntos costumbristas más allá del folclorismo rural, un cambio que será más frecuente en su última etapa pero del que apenas encontramos ejemplos en periodos más tempranos³. Igual que en cuadros de género anteriores, la multiplicidad de figuras que componen la escena presenta de manera simultánea personajes de distinta condición que pretenden ser reflejo de una realidad cotidiana. Así, se nos muestra a damas con parasol caminando por la orilla y junto a las casetas de baño, muchachas cuidando niños, o jóvenes bañándose en el mar.

No obstante, el tema queda casi relegado a un segundo plano por la presencia masiva del paisaje, que reclama mayor protagonismo que en anteriores obras costumbristas del pintor, y que supone una nueva mirada más consciente hacia la naturaleza, asimilando su poten-

cial como motivo pictórico. Estamos además ante una de las primeras representaciones de un paisaje costero como asunto protagonista en el catálogo de Fierros. Sin embargo, a pesar de lo novedoso del tema, el pintor recurre para su composición a clichés habituales en el género que denuncian una asimilación más profunda de la tradición inmediata del género que del propio entorno natural. No en vano, emplea un encuadre habitual del paisajismo romántico, que sitúa el punto de vista en una posición elevada para ofrecer una amplia panorámica de la costa con una sucesión de acantilados que generan ilusión de profundidad. Este esquema se combina con un modelado que sigue basándose en fuertes contrastes de claroscuro: véase precisamente este efecto sobre la superficie del acantilado que, si bien en detalle contribuye a describir la orografía de la roca, en términos generales supone la reiteración de la tradicional fórmula académica de ir aclarando la intensidad lumínica a medida que se aleja hacia el fondo. En este fondo es quizá donde mejor se aprecia la influencia del recetario de escuela que Fierros emplea, definido por un esfumato artificioso que denuncia la falta de una observación exhaustiva de las condiciones lumínicas en el medio natural. En última instancia, aunque no de manera menos significativa, llama la atención el uso de un marco ovalado, que supone otro signo más del carácter romántico del cuadro.

¹ Litvak, 2000, p. 18 y ss.

² Litvak, 2000, p. 21.

³ Es el caso excepcional de obras como *Un palco en el Teatro Real* (DF0330)

DF0348

LA PLAYA DE LUARCA (RÉPLICA)

1870

Óleo sobre lienzo, 60 x 72 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1870." (lat. inf.)

Oviedo, colección particular

PROCEDENCIA

Luarca, Mercedes Martínez Losada; Gijón, mercado de arte.

EXPOSICIONES

Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-homenaje..., 1980, s.p., nº 23; Villa Pastur, 1994, p. 41, 46, 78; Barón – Cid, 1996, p. 793.

Se trata de una copia idéntica del cuadro anterior, con apenas pequeñas variaciones en algunas figuras. Con inscripción de fecha



bajo la firma a diferencia de la otra versión, es muy probable que haya sido realizada para alguna familia de Luarca, a juzgar por su procedencia.

DF0349

ROSA GALLEGA

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 32 x 24,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos.

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 40 (repr.), 67

La mujer viste traje tradicional gallego: dengue rojo con ribetes negros, camisa blanca y mantelo de tono ocre. Sobre su brazo derecho sostiene un paño negro doblado, y cubre su cabeza con cofia blanca de cinta negra que deja al descubierto parte de la cabellera de rizos rubios. Con expresión melancólica apoya la mejilla sobre el brazo izquierdo, acodada sobre su cesta que acompaña algunos frutos. La pose, aunque con diferencias, guarda cierta relación con la que ofrece la mujer prota-



gonista de *La vuelta del licenciado* (DF0350). Con esta obra comparte además el frondoso fondo vegetal que envuelve a la figura. La obra pasa así de ser un simple estudio de un tipo aislado para dotarse de mayor entidad.

DF0350

LA VUELTA DEL LICENCIADO

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo, 29 x 23 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos.

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 41 (repr.)

Desde el Neoclasicismo, y sobre todo durante el Romanticismo y el Realismo, se populariza en el arte europeo el tema de la partida o el regreso del soldado al hogar. Las numerosas contiendas que tienen lugar en esta época ponen de actualidad un asunto propicio para ensalzar primero un ideal de heroicidad y de cumplimiento del deber, y más tarde un sentimentalismo muy acorde con el gusto burgués. En relación con este último concepto, se hace habitual el motivo del oficial despidiéndose de su amada que trata de retenerlo, o bien re-encontrándose con ella, en imágenes cargadas de afecto¹.

Fierros retoma el tema pero despojándolo de cualquier intencionalidad ennoblecedora y reduciéndolo a una intrascendente escena de cor-



tejo en una ambientación rural. La escena se desarrolla en un interior doméstico definido por la arquitectura del fondo, quedando los personajes en primer término. La muchacha, como centro de la composición, acaricia a un perro que se encarama a su regazo, mientras vuelve la vista hacia el soldado que se le acerca solícito. Ante ellos se dispone un pequeño bodegón de frutas que, además de servir de elemento ornamental, acentúa la vivacidad cromática de la escena reforzada por la indumentaria de los protagonistas. Este cromatismo se aplica con la habitual pincelada ligera y jugosa de estas pequeñas composiciones de Fierros.

¹Reyero, 1996, p. 58-62.

DF0351

MOZA DE A AMAÍA

1874

Óleo sobre lienzo, 141 x 91 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1874" (áng. inf. izq.)

Colección Masaveu (FM-55)

PROCEDENCIA

Juan Quirós, 1973; adquirida por la colección Masaveu en 1993.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Gijón, 1975; Itinerante, 1994-1995; Gijón, 2000; Santiago de Compostela, 2004; Gijón, 2015

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 1; *Maestros de la pintura gallega*, 1985, s.p., nº 1 (cat. erróneamente como *Campesina Asturiana*); Villa Pastur, 1973 a, p. 79; Villa Pastur, 1977, p. 135 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 44 (repr.), 54; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luear...*, 1994-1995, s.p., nº 16; López Vázquez, 1999, p. 375; *XLIV Feria Internacional...*, 2000, s.p., (repr.); García Quirós, 2002, p. 136 (repr.); López Vázquez – Monterroso, 2004 (repr.); González Pérez, 2014, p. 48; *Masaveu 175 aniversario*, 2015, p. 23, 30, 31 (repr.), 33, 41.

Si en el caso de muchos estudios de tipos costumbristas pintados por Fierros queda demostrado que aun siendo pensados como ensayo para una composición mayor también pueden funcionar como obras autónomas, en el caso que aquí comentamos esa autonomía está ideada ya desde el principio, planteando el cuadro como obra con entidad propia sin relación con otra escena. Presenta de nuevo una única figura como protagonista, con una presencia rotunda y monumentalizada que ocupa casi todo el espacio del lienzo. El artista se recrea una vez más en la descripción detallada del traje: camisa de lino blanco con mangas muy voluminosas remangadas hasta el codo, justillo y paño cruzado a modo de dengue sobre el pecho, con flecos y decoración floral sobre una tela de vivo colorido anaranjado. Sobre la saya de paño oscuro luce la *mantela*, recogida en el regazo para portar un manojó de frutas y flores. Cubre la cabeza con un gran paño rojo, con flecos que caen sobre los hombros dejando al descubierto parte del ca-



bello negro con pequeños rizos en las sienes. Fierros compone así la figura arquetípica de una muchacha que acude al mercado a vender fruta. Pero a diferencia de otros ejemplos anteriores, en este caso el pintor supera el arquetipo para interesarse de un modo novedoso por la representación de los rasgos físicos de la joven. El pintor no se limita a definir un tipo social basándose en la generalidad, sino que se detiene en la singularidad del rostro de una mujer concreta, algo semejante a lo que ocurre con la *Aldeana* de Leopoldo Villamil García de Paredes¹, aunque sin llegar al grado de realismo de éste. De hecho, Fierros se permite aún ciertas licencias sobre su método arqueológico justificadas por el idealismo romántico que aún condiciona su modo de abordar la obra. Es lo que ocurre por ejemplo al adornar a una muchacha que va al mercado con pendientes y collar de oro que quedarían reservados exclusivamente para acompañar un traje de gala —o *de garda*—, sólo en ocasio-

¹ Leopoldo Villamil García de Paredes: *Aldeana*. Lugo, Museo Provincial.

nes especiales. Por otra parte, a pesar de la voluntad del pintor de captar la singularidad de una fisonomía concreta, ésta queda sujeta a un canon de belleza idealizada que determina por ejemplo un rostro de forma ovalada, rasgos delicados, tez blanquecina, y mejillas y labios encarnados; o la estudiada disposición de los brazos en un gesto delicado, semejante a la que podemos ver en muchos retratos, dibujando una composición sosegada que el pintor corrige respecto al apunte (DF0554) donde llevaba el brazo de la joven a acariciar la cabeza del perro que asoma desde el ángulo inferior izquierdo; el cliché del perro se repite una vez más como excusa que refuerza el sentido centrípeto de la composición, subordinada a un elemento central hacia el que dirige su mirada: en este caso, el rostro de la muchacha².

La imagen de la joven queda además imbuida de un marcado sensualismo: la mirada seductora y casi desafiante que dirige con ojos entornados hacia un punto lejano fuera del cuadro —contrarrestando en parte la marcada frontalidad de la composición—, los brazos desnudos, la tersura de la piel, las carnaciones del rostro o la presencia de frutas y flores en el regazo son elementos que refuerzan esa lectura. Frutas y flores, en tanto que atributos de fertilidad, podrían además interpretarse desde el ideario propio del Realismo en relación con la imagen de la mujer como recolectora de materias primas del campo³, algo que vemos en otros cuadros de Fierros como *Espigadoras aragonesas (Huesca)* (DF0345). Por lo tanto, en esa feminidad sublimada radica la intencionalidad del artista: construir una imagen de idealizada belleza a través de un tipo costumbrista.

Para ello mantiene un estilo donde, a pesar de las búsquedas naturalistas, el poso académico sigue teniendo gran peso. Así se aprecia en el

uso de la línea como base definidora de las formas en combinación con una paleta cromática muy viva —véase el naranja del paño que cubre el busto, o el rojizo de la cabeza que reclama una especial atención— y aplicada con una pincelada ligera y empastada que en ocasiones se libera del dibujo. La base ecléctica de Fierros le lleva a mantener aún un tipo de modelado de oposición luz-sombra como medio de trabajar los volúmenes, y una solución tenebrista para destacar la figura fuertemente iluminada sobre el fondo oscurecido, fondo en el que se aprecian elementos vegetales y que se abre en su parte izquierda a una pequeña vista de un paisaje de montaña.

La historiografía del pintor le ha dado el título *Moza de la Mahía* o *Campesina gallega de la Mahía*, queriendo identificar a la joven como una campesina de esta comarca próxima a Compostela. Tal atribución responde, más que a un análisis antropológico de eventuales particularidades locales del traje, a haber querido ver en el monte que sirve de fondo al pequeño paisaje la silueta del Pico Sacro, cercano también a Santiago. La hipótesis es plausible: en 1874, año en que fecha el cuadro, Fierros residía en A Coruña, desde donde pudo haber viajado a la zona. Más lógico incluso sería que el cuadro —o al menos algún apunte o boceto— fuese realizado en 1872 ó 1873 durante su segunda etapa compostelana, y terminado después.

²El mismo cliché se repite con idéntica finalidad en obras de diferente temática pero que coinciden en cuanto al criterio compositivo. Véase *Familia campesina* (DF0332), *De ruada* (DF0303), *La vuelta del licenciado* (DF0350) o *Emilia y Antonio Jaspe Moscoso, niños* (DF0036).

³Litvak, 1991, p. 62.

DF0352

PESCADORES DE CAÑA

c. 1865-1878

Óleo sobre lienzo, 15 x 27,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

La Felguera, 1978; Gijón, 1980; Soto de Luiña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-homenaje..., 1980, s.p., nº 12; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 18.

El motivo del cuadro guarda relación con otros donde el tema de la pesca en un paisaje costero protagoniza la escena, como es el caso de *Acantilados en Asturias* (DF0414) o *Pescadores en Gijón* (DF0437). De hecho, hay otras similitudes con esta última también en cuanto a aspectos compositivos: punto de vista bajo, gran espacio reservado al cielo, acantilados en primer término y a la derecha, etc. Con todo, la obra está resuelta de una manera más convencional, algo que se aprecia



sobre todo en el tratamiento del paisaje, construido a base de clichés, como la sucesión de rocas definiendo el litoral en profundidad, la luz de atardecer o la presencia del velero como nota pintoresca. Por otra parte, la mayor atención a la escena de género en primer plano, con diversas labores relacionadas con la pesca, permite plantear una posible vinculación con la estancia del artista en Portugal, donde realizó varios cuadros con este asunto en los que el paisaje empieza a cobrar mayor presencia.

DF0353

MAL AÑO

c. 1873-1894

Óleo

Firmado: "Dº. Fierros" (sobre la sábana)

Buenos Aires, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Buenos Aires, 1965

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 34 (repr.), 67; Gamallo, 1960, s.p.; *Dionisio Fierros: Exposición...*, 1965, s.p., nº 2 (repr.).

Muestra un pequeño rincón de un caserío, presidido por un hórreo junto a un muro de cierre y varios árboles. La tipología del hórreo, con granero de piedra y madera elevado sobre *celeiro* y cubierta de losa a cuatro aguas con pináculos, remite a la zona de Ribadeo. A sus pies se disponen varios aperos de labranza. La falta de presencia humana y el aspecto descuidado de la edificación definen un



paisaje de apariencia desolada en el que no hay lugar a la sensación de bonanza que se advierte en otras obras de Fierros de asunto

costumbrista y ambientación rural. Esto ha inducido a lecturas del cuadro en clave de denuncia social, al amparo del auge que este tipo de pintura experimenta en la España de finales del siglo XIX. No obstante, hemos de plantearnos esa hipótesis con cautela, toda vez que no contamos con otros ejemplos que atestigüen un interés de Fierros hacia esa temática. Pensemos que el cuadro se reproduce por primera vez en el álbum de L. Basa como parte de la colección Moreno Ulloa, y es aquí donde se le da su título, sugestionado muy probablemente por el desarrollo de ese

realismo social con obras en las que el título adquiere un sentido retórico que recalca el carácter melodramático del tema. En cambio, no figura con este nombre en el catálogo de la exposición venta de 1894, donde se recoge la mayor parte de los cuadros adquiridos por los Moreno. Por otra parte, el motivo representado, aun sin un enfoque tan melancólico, se repite en numerosos cuadros costumbristas de Fierros. Por lo tanto, no hay más indicios que sugieran aquí una intencionalidad de denuncia social más allá de la representación pintoresca de un rincón rural.

DF0354

MUELLE DE RIBADEO

c. 1873-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 15 x 20 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 11, nº 201; Basa, 1909, p. 55 (repr.); Villa Pastur, 1973 a, p. 109; Villa Pastur, 1994, p. 75; Barón, 1997 a, p. 687; Rodríguez Paz, 2012 c, p. 75.

Si en *Entrada del puerto de Ribadeo* (DF0441) Fierros nos presenta una vista de la actividad marítima de la Ría, aquí recoge una escena popular de carácter lúdico que pudo observar en numerosas ocasiones durante sus visitas a esa localidad. Muestra a un grupo de jóvenes bañistas en diferentes actitudes: nadando, zambulléndose desde una escollera, etc. Entre el grupo de gente figuran también algunos



caballeros con capa oscura y sombrero. Junto al margen derecho, una pequeña embarcación con varios pasajeros se aproxima a la costa. El paisaje se cierra al fondo con el litoral asturiano y un celaje de tonos claros. Es una obra sencilla, sin mayor pretensión que la de mostrar una escena cotidiana, que recupera el tema de los bañistas ya abordado en *La playa de Luarca* (DF0347), pero desde una óptica más popular. El artista la trabaja con un estilo pictórico que prescinde del dibujo y apuesta por una pincelada ligera y abocetada.

DF0355

AYUDANDO AL ABUELO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 15 x 22 cm.

Ribadeo (Lugo), Casa do Concello

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta Dionisio Gamallo Fierros, que lo regaló a Dámaso Alonso; donación de éste último al Concello de Ribadeo.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IV, nº 3; Rodríguez Paz, 2012 c, p. 75.

Sobre una pequeña barca que ocupa algo más de la mitad inferior de la composición, se sitúan de frente al espectador las figuras de un hombre y un niño. El primero, de cierta edad, viste ropas oscuras entre las que destaca una camisa blanca de gruesas rayas azules con la que el pintor busca aludir a su condición de hombre de mar. El pequeño, de corta edad, luce cabellos rubios y rostro sonrosado. Ambos sujetan con ambas manos el remo con el que impulsan la embarcación. El asunto pone de manifiesto el interés de Fierros por la representación de las relaciones familiares, entendida bajo el pensamiento burgués como medio para la transmisión de costumbres y valores sociales. En este sentido hemos de interpretar también el propio motivo de la bar-



ca, frecuente en la pintura de marinas no sólo por su pintoresquismo sino también por llevar implícitas ciertas connotaciones metafóricas que tradicionalmente se han asociado a él en relación con el devenir de la vida humana¹. Los personajes se sitúan en un espacio de tono blanquecino, apenas definido, en el que destaca como única referencia paisajística la rasa costera de fondo que nos remite al entorno de la ría de Ribadeo, con el litoral asturiano como encuadre visual. Su tratamiento es muy somero, limitado a sutiles diferencias cromáticas sobre un paisaje que casi no distingue entre mar, costa y cielo, y en el que resulta interesante el tratamiento casi envolvente que produce el curso de la pincelada cargada de pigmento sobre el lienzo. Por su parte, las figuras reciben un similar tratamiento abocetado, construidas con contornos marcados y gruesos toques de color.

¹ López Vázquez, 2003, p. 18.

DF0356

ROMERÍA DE SAN ROQUE'L PICO (BALLOTA)

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 295 x 465 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 13, nº 57; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala II, nº 21

El título se refiere a la fiesta popular que se celebra en el monte de san Roque, en las proximidades de Ballota, cada mes de agosto. Se desarrolla en las inmediaciones de una pequeña ermita erigida bajo la advocación del santo en una pequeña meseta del monte desde la que se divisan la aldea natal del pintor y otras localidades vecinas (Tablizo, Santa Marina...).

El asunto, que vincula la realización de la obra con alguna estancia estival de Fierros en la zona, nos devuelve a su interés por el costumbrismo de enfoque folclorista y ambientación rural. Pero en este caso ya no se trata de una escena producto de la invención del artista al combinar todo un repertorio de tipos populares en un paisaje concebido desde el taller, sino de la reproducción de un suceso



concreto, pintado directamente del natural, con lo que la obra suma un valor testimonial. El artista se sitúa alejado de la acción, en un lugar elevado desde el que contempla una amplia panorámica. En la parte izquierda, en medio término, se sitúa la ermita: a su alrededor se dispone la multitud, definida a base de breves toques de color muy esquemáticos. Las figuras se disponen a lo largo del paisaje formando largas hileras que subrayan las leves ondulaciones de las lomas del monte, y que el pintor esboza con largas pinceladas muy diluidas. Otros grupos de personajes se reparten por la escena, tendidos en la hierba o junto a algunos peñascos. Al fondo, bajo un cielo despejado, dos cumbres de la sierra de las Palancas sirven de fondo a la composición.

DF0357

PASTOR JUNTO A UNA VALLA¹

1880

Óleo sobre lienzo, 37,5 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1880." (lat. der., sobre la valla)

Deva (Gijón, Asturias), colección particular

La escena se desarrolla en primer término, ambientada en un entorno rural. Muestra un pequeño paraje con vegetación agreste, matorrales y algún árbol junto a una zona rocosa a la izquierda. En el centro destaca una valla de madera, atrancada con una piedra en un extremo, y que ha de servir como cierre de un redil o aprisco. En su lado derecho se apoya un muchacho, sentado y abrazado a la valla al tiempo que sostiene la vara que le ayuda a guiar al ganado. Delante de él, un perro duerme tendido en el suelo.

El cuadro muestra dos constantes temáticas habituales en la obra de Fierros. Por un lado, el gusto por la representación de pequeños motivos paisajísticos de inspiración rural y carácter pintoresco, donde la vegetación silvestre se presenta junto a elementos realizados por la mano del hombre, en este caso, la valla; por otro lado, la presencia de la figura humana, que anima el paisaje, y alude al repetido tema del descanso en las labores del campo, representadas aquí por el pastor que descansa tras guardar el ganado. El tema nos remite, en último caso, a la idea tan repetida en la iconografía del realismo que muestra una visión del mundo rural como espacio arcádico y de conexión mística del hombre con la naturaleza.



Por otra parte, el tratamiento formal denuncia la madurez de Fierros en cuanto al tratamiento del paisaje, no sólo por su presencia más activa en la composición sino también por el empleo de un lenguaje que demuestra su observación directa del medio. El interés por la captación de efectos lumínicos, plasmados ya como consecuencia de una asimilación consciente de las variedades tonales propias de un ambiente exterior y no como simple cliché académico, es buena prueba de ello. La pincelada se vuelve vibrante y enérgica, aplicada con breves toques de pigmento empastado que potencian los efectos pictóricos. La inscripción de fecha bajo la firma, poco habitual en este tipo de escenas en Fierros, confirma la evolución de su estilo en los años de su última etapa.

Se conserva un apunte a lápiz muy semejante, con el mismo paisaje y la valla en el centro, pero en lugar del muchacho una mujer vestida con traje tradicional (DF0816).

¹ Obra inédita.

DF0358



EL MAIO EN RIBADEO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 64 x 93 cm.

Firmado: "D.º Fierros" (áng. inf. izq.)

Avilés (Asturias), colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Lugo, 1947

BIBLIOGRAFÍA

Pérez Martínez, 1894, s.p.; Basa, 1909, p. 11 (repr.), 65, 66; Méndez Casal, 1923, s.p.; Suárez, 1936, p. 392; *Catálogo de la Primera Exposición...*, 1947, n.º 3; Villa Pastur, 1973 a, p. 72, 110, 112; López Vázquez, 1988, p. 141; González Pérez, 1989 a, p. 54-55 (repr.); González Pérez, 1989 b, p. 106 (repr.); Arbués, 1990, p. 4063; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p.; López Vázquez, 1993, p. 166; Villa Pastur, 1994, p. 51, 76-77, 86 (repr.); Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 374 (repr.), 376; Lazúrtegui, 2000, p. 128; López Vázquez, 2000, p. 31; García Quirós, 2002, p. 102 (repr. detalle), 117, 140 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1584; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 252, nota 24.

Se trata de una de las obras más interesantes y de mayor calidad de la última etapa de Fierros. Pensada quizá para algún certamen, hubo de quedar finalmente en el taller del artista antes de pasar a la colección Moreno, donde se localiza por primera vez. Cuenta además con el valor añadido de ser la primera representación gráfica conocida de un *maio*, una de las manifestaciones populares de mayor arraigo en Galicia para conmemorar la llegada de la primavera. El cuadro recoge una de las prácticas más frecuentes para esa celebración, que tiene a los niños como protagonistas con un gran componente lúdico. Aunque con algunas variantes locales, consiste generalmente en adornar con flores a uno de los niños —en el caso de Ribadeo, como indica González Pérez, siempre al más pequeño¹—, mientras los demás lo acompañan cantando coplas populares². La elección de este asunto, que cabe vin-

¹ González Pérez, 1989 a, p. 53-54.

² M. Torner y J. Bal y Gay recogieron una de estas cantigas populares, propia de Ribadeo: "Eche maiolas, / señor capitán, / eche maiolas / da hucha do pan. / Levántate Maio, / que tanto durmiche / que pasou o burro

cular a alguna estancia de Fierros en Ribadeo a raíz de su matrimonio, y con más seguridad dentro de su última etapa, concuerda a la perfección con la línea temática que adopta su obra costumbrista desde finales de la década de 1860 o comienzos de 1870, interesándose por reflejar a través de escenas populares una visión arcádica del mundo rural que valora la naturaleza como fuente de recursos y bienes para el progreso humano. Esta cuestión, muy presente en el ideario realista del último tercio del XIX, es la misma que el artista plantea en otras obras como *Espigadoras aragonesas (Huesca)* (DF0345). Por otra parte, la presencia protagonista de los niños, que tanto gustó a Fierros y en cuya representación siempre demostró especial sensibilidad, conecta con la idea fundamental de una fiesta que celebra la eclosión de la naturaleza y el renacer de la vida, y que en la línea de ese mismo pensamiento se ajusta a la visión del mundo rural como espacio idílico donde el ser humano ha de entrar en contacto directo con la naturaleza sin verse contaminado por agentes externos de la sociedad moderna. Las teorías rousseauianas de bondad innata y libre albedrío de la infancia, tan difundidas desde el Romanticismo, se ven representadas aquí en relación con una escena popular y bajo los conceptos de espontaneidad, gracia e inocencia asociados a la niñez que Fierros supo captar con acierto. La acción se desarrolla en un entorno que ha de corresponder al barrio ribadense de Porcilán donde tenía su casa la familia de Antonia y que Fierros tomó como referencia en varios cuadros. El grupo de casas a la izquierda y el árbol a la derecha conducen visualmente hacia el fondo con la ría de Ribadeo bajo un intenso cielo azul de nubes blancas. El espacio, por lo tanto, se sigue construyendo con los elementos accesorios del paisaje. Sobre él se sitúan las figuras en primer término formando grupos independientes, pero subordinadas al grupo central y en especial a la figura del niño-*maio* que preside la escena. Es un esquema semejante al que había empleado en *La muñeira* (DF0992) en cuanto a un número reducido de personajes siempre supeditados / e ti non o viche.” González Pérez, 1989 b, p. 106-107.

al grupo protagonista, aunque sin la forzada diagonal de aquella y sobre todo con un sentido más unitario en el tratamiento de la luz y del paisaje. En comparación con el boceto (DF0359), vemos que Fierros corrige pequeños detalles para reforzar esa unidad compositiva. Los grupos de los extremos conducen la visión del espectador en esta dirección, con figuras *repoussoir* y con el empleo del recurso de situar un triángulo en sombra en primer término. No en vano, el uso selectivo de la luz subraya el sentido de la composición al destacar el grupo central bajo una iluminación más intensa que contrasta con la penumbra de los extremos. Vemos por lo tanto que el pintor sigue sin renunciar a ciertos contrastes de clarooscuro de herencia académica como fórmula compositiva y de modelado. No obstante, el cambio en el patrón lumínico es evidente en el camino hacia el naturalismo que perseguía desde sus primeras obras costumbristas. Así, la luz adquiere una entonación más clara y se vuelve más diáfana, resaltando las gradaciones de intensidad según su nivel de incidencia. De zonas a plena luz se pasa a otras en semipenumbra, como ocurre en algunas figuras bajo el árbol, una solución que Fierros había ensayado con anterioridad en composiciones de menor formato³. En este sentido, resulta interesante observar cómo el árbol ya no es una masa opaca y frondosa que actúa sólo de cierre y de elemento de fijación del medio término: ahora se estudia en detalle su singularidad —véase en el caso del paisaje el interés de la pintura realista por el tema iconográfico del árbol— y se representa con menos follaje para dejar pasar la luz tamizada a través de él y así jugar con efectos de reverberación y luminosidad vibrante. Todo esto es consecuencia del método de observación directa del medio natural que Fierros lleva a cabo de manera más consciente y activa durante su última etapa, y que se traduce por fin en la consecución de un resultado más naturalista, en consonancia con el gusto de la pintura de finales de siglo. Este naturalismo lumínico se combina a la perfección con una pincelada brillante, intensa y jugosa que en su aplicación abocetada, aun

³ Cfr. *Familia campesina* (DF0332).

tratándose de una obra definitiva y de ciertas dimensiones, hace un uso consciente de un tratamiento ligero para subrayar el efecto de la luz. La evolución de Fierros hacia un estilo más pictórico se ve con claridad en su apuesta por el valor compositivo de la mancha cromática, muy empastada, que resta rigor al

contorno de las figuras a favor de una línea más quebradiza. Además, la paleta cromática se vuelve más viva y colorista que nunca, con tonos que refuerzan la idea de alegría popular de la escena y el trasfondo temático de eclosión de la naturaleza representado con el *maio*.

DF0359

BOCETO DE *EL MAIO EN RIBADEO*

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 24,5 x 36 cm.

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 110; Basa, 1909, p. 32 (repr.).

El interés de Fierros en la preparación de este cuadro queda patente con la presencia de dos apuntes a lápiz (DF0675 y DF0676) y de este boceto en óleo. El pintor sigue el mismo método empleado en obras anteriores de semejante empeño, entendiendo el boceto como último paso en la definición de la composición, pensando en la distribución de masas que seguirá la versión definitiva. Con todo, presenta aquí mayores diferencias que en casos análogos. La organización espacial sigue la misma idea, pero ampliando el encuadre a la derecha para dar cabida a otra casa. De este modo, el árbol ya no actúa como cierre en ese extremo sino que queda más centrado y desplaza hacia un lado el grupo central. En consecuencia, la figura del niño-*maio* también queda desplazada perdiendo protagonismo, y pasando a una posición más centrada el niño de espaldas con camisa amarilla, que destaca además por una cuestión cromática aun cuando su pose la defina como figura *repoussoir* pensada para un extremo de la composición. El grupo de niños del centro, por su parte,



también acusa cambios, con menor número de personajes acompañando al protagonista, algunos en actitud muy diferente como el que se tumba en el suelo. Esta figura parece querer servir de nexo entre la acción central y el grupo *repoussoir* del ángulo inferior izquierdo, aunque con poca fortuna. De hecho, esta separación entre diferentes grupos es el principal escollo que Fierros consigue salvar en la obra final respecto al boceto: obsérvese además la marcada separación entre el grupo central y el de la derecha, acentuado por la distancia entre los personajes y por la hendidura o desnivel que define el terreno. Por otra parte, las figuras secundarias del fondo aparecen muy alejadas de la acción: en la versión final el artista las aproxima formando una especie de arco tras el niño-*maio* que refuerza la unidad compositiva. Otras pequeñas modificaciones afectan al fondo de paisaje que aquí dibuja un perfil montañoso, o a la nota anecdótica del porco celta en primer término, sustituido en este caso por un balde de agua tirado en el suelo.

DF0360

ESCENA CAMPESTRE

c. 1879-1894

Óleo sobre tabla, 18 x 24,5 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala V, nº 9; Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 372 (repr.), 405 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 93 (repr.).



La escena se desarrolla en un entorno natural que viene definido, como es habitual en Fierros, por dos árboles en medio término que enmarcan la composición, y un fondo que actúa a modo de telón, en este caso un paisaje marino apenas insinuado bajo un cielo blanquecino. Sobre este espacio definido a priori se disponen los personajes en dos grupos principales: uno rodeando la figura de un anciano sentado que sostiene un libro entre sus manos; otro más numeroso al fondo, sentados en la hierba en actitud festiva. La acción sugiere un asunto de festejo en el campo, recurrente en la obra costumbrista del autor, pero abordado desde un enfoque distinto: los protagonistas no son tipos populares sino burgueses, que no festejan una celebración tradicional sino una reunión sin otro pretexto que el de pasar un tiempo de descanso al aire libre. El pintor nos introduce así en el tema de la merienda campestre que los realistas recuperan de una larga tradición pictórica poniéndolo en relación con el moderno concepto de ocio burgués –concepto ya explorado por Fierros en otros cuadros como *La playa de Luarca* (DF0347)¹. El momento de descanso en la naturaleza, entendida esta como lugar de encuentro del individuo con el

propio medio y como espacio de desconexión de la rutina urbana, se extiende a finales del XIX como práctica habitual entre las clases acomodadas, recomendado además como medida higiénica con beneficios para la salud. El propio artista participaba de esa costumbre con asiduidad, especialmente durante sus visitas a Ribadeo. No sería extraño por lo tanto que la obra fuese pintada durante una de esas estancias.

El cuadro nos sitúa ante un entorno natural pero humanizado, no sólo por la presencia humana sino también por la elección de un encuadre concreto que bien podría trasladarnos al espacio acotado de un jardín. La presencia de los árboles a los lados y el mar al fondo remite a un esquema semejante al empleado en *El maio en Ribadeo* (DF0358), obra coetánea con la que ha de ponerse en relación, además de por cuestiones compositivas, por su ambientación natural con una luz diáfana y una pincelada muy colorista que transmiten la atmósfera vibrante que se complementa a la perfección con la alegría de vivir que transmite el tema.

¹ Sobre esta idea véase Litvak, 1991, p. 103-105.

DF0361



NAUFRAGIO EN LA PLAYA DE RIBADEO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 28 x 39 cm.

Ribadeo (Lugo), Cofradía de pescadores

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta Dionisio Gamallo Fierros; donación de este en 1974.

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; Gijón, 1980; Itinerante, 1994-1995; Vigo, 2003

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 154; Couselo, 1950, p. 74; Gamallo, 1960, s.p.; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 36; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 37; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IV, nº 12; Villa Pastur, 1973 a, p. 111, 145 (repr.); López Vázquez, 1974, p. 9; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., (repr.); López Vázquez, 1988, p. 141; López Vázquez, 1993, p. 166; Villa Pastur, 1994, p. 76; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca...*, 1994-1995, s.p., nº 36; Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 376; García Quirós, 2002, p. 117; López Vázquez, 2003 a, p. 218 (repr.); Römer, 2003, 406; Barón, 2007 a, p. 38.

Estamos ante una obra que por su carga dramática resulta extraña en el catálogo del pintor, mucho más propenso a un costumbrismo despreocupado y folclorista. Fierros, vinculado a Ribadeo desde su matrimonio con Antonia Carrera, y muy interesado por temas marítimos, pudo conocer el relato de algún naufragio en la zona, o incluso presenciar alguno de manera directa durante esos años. Quizá esto haya determinado la interpretación que autores como Villa Pastur hacen del cuadro desde la perspectiva del realismo social tan en auge en la pintura española del momento. No obstante, debemos tomar con cautela esa valoración. En primer lugar, porque esa intencionalidad sería excepcional en la obra de Fierros, por lo común ajena a cualquier tipo de denuncia social. En segundo lugar, y más importante, debemos entender este ejemplo en relación con la inclinación del artista durante su última etapa hacia la pintura de marinas, de manera especial por las tempestades en paisajes de costa. En este sentido, el

objetivo del cuadro no sería muy distinto de aquel que se interesaba por la representación de un motivo sublime a través del paisaje, con asuntos tan arquetípicos de la pintura romántica como el de la impotencia del ser humano ante la fuerza desatada de la naturaleza, llevando aquí a su extremo más trágico.

La formación académica de Fierros se hace patente en el tema de encuadre elegido, que no es sino la transposición de un lamento ante Cristo muerto. El cadáver del marinero se presenta tendido en el suelo, con un color mortecino y cubierto en parte por una tela blanca como si se tratase de un improvisado sudario. A su alrededor, otras figuras lloran su muerte describiendo actitudes de marcada expresividad: es el caso del marinero de pie con la mirada gacha y las manos entrelazadas, o de la mujer arrodillada junto al cadáver, llevándose las manos a la cabeza. Los personajes se sitúan en un primer plano muy acusado, ante los restos de la embarcación que actúan como telón de fondo: una vez más los parámetros compositivos denuncian el bagaje clasicista de Fierros. La marcada frontalidad que impone este esquema intenta romperse con la disposición de las figuras alrededor de la diagonal que define el cadáver y que quiere conducir la mirada del espectador hacia el último término, abierto a la derecha a un fondo

dominado por el mar aún embravecido bajo un cielo de nubes plomizas. Vemos por lo tanto que el pintor, en cuestiones compositivas, apenas introduce novedades respecto a obras tempranas como *La muñeira* (DF0992) que siguen idéntica organización.

Todo el cuadro está dominado por una gama cromática fría en consonancia con el dramatismo del tema. Por su parte, la presencia masiva del blanco rodeando al cadáver se ve reforzada por el uso de la luz en sentido compositivo para resaltar la figura como centro de la escena. Es en su conjunto una obra de factura abocetada donde la pincelada se aplica con trazos gruesos y enérgicos en combinación con figuras de contorno muy marcado.

Pensada como un proyecto de cierto empaque que el artista no llegaría a realizar, se conserva otro boceto en óleo que introduce ciertas variaciones (DF0362), además de varios apuntes a lápiz (DF0657-DF661). El que aquí comentamos es quizá el mismo que se cita en el catálogo de la exposición venta con el título *Los naufragos (boceto)*, de dimensiones semejantes. Sin inscripción de firma o fecha, J. Barón propone su datación hacia 1870; no obstante, ha de ser algunos años posterior si lo vinculamos con otras obras de tema marítimo de la tercera etapa del artista, como hemos comentado.

DF0362



NAUFRAGIO EN LA PLAYA DE RIBADEO (SEGUNDA VERSIÓN)

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 46,5 x 73 cm.

Firmado: "D. Fierros" (áng. sup. der.)

A Coruña, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Ribadeo, Pedro Moreno, 1951; Madrid, José Páramo, 1973.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 264; Basa, 1909, p. 55 (repr.); *Exposición homenaje...*, 1951, s.p., nº 14; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IV, nº 1; Barón, 1997 a, p. 704; Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 375 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 c, p. 81, 82, 83 (repr.).

En esta segunda versión el pintor escoge un lienzo de dimensiones ligeramente mayores y encuadre apaisado que le permite dar más amplitud a la composición e introducir más personajes. Es el caso del hombre que actúa como figura *repoussoir* en el ángulo inferior derecho o el de la mujer a la izquierda con el

niño en brazos, esta última acentuando con su expresión el componente dramático de la escena. La resolución es aquí menos abocetada que en el cuadro anterior, aunque su carácter de obra preparatoria quede patente en el empleo de una pincelada muy suelta. No obstante, como es habitual en Fierros, construye figuras de volúmenes muy marcados con una línea de contorno gruesa y bien definida. Por su parte, la paleta cromática gana variedad con la presencia de rojos y ocre.

DF0363



PROCESIÓN DEL ENCUENTRO EN RIBADEO

c. 1890

Óleo sobre lienzo, 27 x 40 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; A Coruña, 1973; Gijón, 1980; Itinerante, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 182; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 42; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IV, nº 7; Villa Pastur, 1973 a, p. 110, 145 (repr.); Villa Pastur, 1977, p. 137; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 6 (repr.); Villa Pastur, 1985, p. 128; Villa Pastur, 1994, p. 12, 51 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 105 (repr.); García Quirós, 2002, p. 119; Rodríguez Paz, 2012, p. 1584, 1590 (repr.).

La procesión del Encuentro, como celebración paralitúrgica habitual de la Semana Santa española, es en Ribadeo una de las que cuentan con mayor arraigo popular. Escenifica, en la mañana del Viernes Santo, el momento en que Cristo se encuentra con su Madre camino del Calvario. El cuadro de Fierros, realizado sin duda durante

alguna estancia en la localidad, es la primera representación gráfica de este acontecimiento en Ribadeo. No ha de ser muy anterior a una fotografía fechada en 1899, cinco años después de la muerte del pintor, que capta una imagen casi idéntica en el mismo lugar y con un encuadre muy semejante.

El artista ofrece una visión frontal de la escena, casi al nivel del suelo y un poco distante de la acción. Tras un primer término vacío, la muchedumbre se agolpa alrededor de las imágenes de Cristo y la Virgen, que centran la composición sobre la gente. A pesar de su factura abocetada, se identifican fácilmente dos de las tallas que en la actualidad se siguen sacando en procesión durante la Semana Santa: resulta reconocible sobre todo en el caso del Nazareno cargando con la Cruz, que corresponde con la pieza que el escultor mexicano Bernardo Guerrero donó a la capilla de la Orden Tercera Franciscana hacia 1865¹. Los fieles, vistos de espaldas, comien-

¹El escultor mexicano Bernardo Guerrero hizo esta donación como agradecimiento a González de la Sela, ribadense emigrado a México, tras haberlo auxiliado durante una convalecencia. Se trata de una escultura

zan a arrodillarse indicando que se encuentran ante un momento solemne de la acción. Entre los personajes en primer plano, más definidos, destaca la figura de un caballero de pie que viste capa española, y que tradicionalmente se ha identificado con el propio Fierros. Por su parte, el fondo viene definido por la arquitectura que actúa a modo de telón, y que nos sitúa en el entorno de la plaza de la Constitución –actual praça de Abaixo–, en aquel momento uno de los espacios de mayor dignidad urbana en Ribadeo. En una de las fachadas, sobre un balcón engalanado con dosel y faldón carmesí, destaca la figura del sacerdote que preside el acto: viste sobrepelliz y bonete, y con un libro en su mano narra la acción que las imágenes describen.

El cuadro pone de manifiesto el interés que Fierros mantiene aun en sus últimos años por los asuntos costumbristas. No obstante, el modo de abordarlo dista mucho del afán folclorista de inspiración romántica de sus primeras obras de género, más orientadas hacia la representación de trajes y tipos populares. Ahora en cambio la intención se centra en mostrar un hecho concreto desde una óptica mucho más próxima a planteamientos realistas, que dan a la obra cierto valor de crónica documental. El énfasis del artista se encamina no tanto a la exaltación de la propia escena religiosa, que queda relegada a un segundo plano, sino a reflejar el fervor po-

articulable, como es habitual en muchos otros casos de imaginería religiosa para subrayar su finalidad didáctica.

pular del gentío que ocupa la mayor parte de la composición, y entre el que supuestamente él mismo se incluye.

La pincelada ligera y esquemática define el carácter abocetado que ya fue referido en el catálogo de la exposición-venta², dando pie además a pensar que se trate de una obra pensada para un proyecto de mayor envergadura. Los rápidos trazos del pincel, que casi no se detienen en la descripción de algunos elementos, componen una imagen a base de manchas de color plano sin apenas gradación tonal, que en la parte dedicada a la muchedumbre se vuelve una masa homogénea de entonación parduzca con leves toques rojos y azules. Su aplicación poco empastada es propia de la economía de medios que caracteriza la obra final de Fierros, aprovechando en ocasiones la imprimación blanca del lienzo: así ocurre en las fachadas del fondo, donde casi no se establecen los límites entre una y otra, generando cierta indefinición espacial. Al mismo tiempo, el aclarar la paleta cromática conlleva la presencia de una luminosidad más diáfana, en la línea de las búsquedas naturalistas del artista en estos años, pero sin que ello suponga renunciar a recursos de claroscuro en el modelado, especialmente en primer término, donde perviven esquemas propios de academia como el triángulo en sombra en el ángulo inferior izquierdo.

² *Exposición-venta...*, 1894, p. 10, nº 182.



DF0364

CARMIÑA

1890

Óleo sobre lienzo, 120 x 70 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / Rivadeo / 1890." (lat. der.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Ribadeo, Pedro Moreno, 1951; Madrid, José Páramo, 1973

INSCRIPCIONES

"(CARMIÑA.)" (lat. der., sobre la firma)

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

El Carbayón, 1891, s.p.; *World's Columbian Exposition...*, 1893, p. 180, n. 66a (cit. como *The Timid Girl*); *Exposición-venta...*, 1894, p. 8, n.º 115; Basa, 1909, p. 37 (repr.); *Exposición homenaje...*, 1951, s.p., n.º 16; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, n.º 12; López Vázquez, 1999, p. 368 (repr.); Lazúrtegui, 2000, p. 128; Barón, 2007 a, p. 231.

La tradición familiar de los descendientes del pintor sitúa el origen de esta obra en una de las estancias de Fierros en Ribadeo. Allí llamó su atención una niña de aspecto desaliñado pero de rasgos delicados a la que quiso tomar como modelo para un cuadro. Cuando la madre de la pequeña la envió al taller del artista lo hizo vistiéndola y aseándola del tal modo que resultaba irreconocible, con lo cual el pintor le pidió volver otro día tal y como la había visto. La obra pone de manifiesto la continuidad del interés de Fierros hacia el género costumbrista en sus últimos años, eso sí, manteniendo una metodología de aproximación a la realidad aún guiada por un pensamiento preconcebido, de raíz romántica, que le lleva a abordar el tema desde el pintoresquismo: la anécdota del origen del cuadro evidencia su intención de representar un tipo popular de clase humilde pero según un canon estético de gusto burgués que propicia un tratamiento edulcorado de la realidad. En este sentido, la imagen de la niña resulta arquetípica: descalza, pobremente vestida con ropas raídas, con el pelo enmarañado y la tez morena; pero al mismo tiempo



con facciones dulces y expresión inocente, captadas fundamentalmente a través de dos clichés recurrentes en la representación de la figura infantil y que Fierros emplea en diversas ocasiones: la mirada tímida dirigida al espectador y el gesto ingenuo de llevarse el dedo a la boca. El atractivo de la combinación de gracia infantil y aspecto desaseado lo encontramos en diversos ejemplos de la literatura de la época. Es el caso de la descripción del pequeño Perucho en *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán, expuesta desde el punto de vista del protagonista y narrador: "Julián [...] se compadeció del chiquillo, y, bajándose, le tomó en brazos, pudiendo ver que a pesar del mugre, la roña, el miedo y el llanto, era el más hermoso angelote del mundo"¹. Impresión semejante se presenta en la misma novela bajo la visión de Nucha: "[Perucho] sólo se cubría su cabellera, el monte de rizos castaños como la propia castaña madura, envedijados, revueltos con briznas de paja y notas de barro seco, y el cuello y nuca, dorados por el sol. [...] Nu-

¹ Pardo Bazán, 2004, p. 107.

cha vio entonces el rostro redondeado, hoyoso, graciosísimo y correcto a la vez, como el de los amores de bronce que sostienen mecheros y lámparas. Una risa entre picaresca y celestial alegraba tan linda obra de la naturaleza”². El mismo prototipo infantil es el que emplea Benito Pérez Galdós para describir al Pituso en *Fortunata y Jacinta*: “y todos los demás lanzaron una exclamación parecida al mirar al niño, con la cara tan completamente pintada de negro que no se veía el color de su carne por parte alguna. Sus manos chorreaban betún, y en el traje se habían limpiado las suyas asquerosísimas los otros muchachos. El Pitusín tenía el cabello negro. Sus labios rojos sobre aquel chapapote superaban al coral más puro. Los dientecillos le brillaban cual si fueran de cristal. La lengua que sacaba, por tener la creencia de que todo negrito, para ser tal negrito, debe estirar la lengua todo lo más posible, parecía una hoja de rosa”³. Y más adelante: “El nene, en pie, se resistía a dar un paso hacia adelante. Estaba como asustado, y clavaba en la señora las estrellas de sus ojos. Jacinta había visto ojos lindos, pero como aquellos no los había visto nunca. Eran como los del Niño Dios pintados por Murillo. [...] Y él tan serio, con las mejillas encendidas por la vergüenza infantil, que tan fácilmente se resuelve en descaro”⁴. Ambos ejemplos parten de una misma idea: la compasión que inspira un niño de condición humilde y aspecto sucio pero hermoso en personajes de clase burguesa movidos por la caridad. Con todo, partiendo de la representación de un tipo costumbrista, Fierros supera el arquetipo para mostrar un personaje individualizado. Es algo similar a lo que ocurría en el caso de *Moza de A Amaía* (DF0351) pero ahora más evidente, no sólo por la atención a la fisonomía particular de la niña –aunque bajo un evidente grado de idealización– sino también por la singularización que supone la referencia a su nombre dando título al cuadro.

Por otra parte, el artista emplea un esquema compositivo ya conocido, con la presencia

monumentalizada de la figura en primer plano, de pie y en una visión frontal. Es el mismo procedimiento que emplea en la mayoría de sus estudios de tipos populares, pero en este caso con el carácter de obra definitiva que aportan el formato grande, el fondo de paisaje y el mayor empaque. Es un planteamiento muy semejante al de otros cuadros de la misma fecha como *Gabrielle* (DF0365) o *Anatolia* (DF1022). El fondo se compone en dos partes: a la derecha, un muro de piedra con vegetación sobre el que se recorta la figura de Carmiña; a la izquierda, un camino serpenteante que discurre junto a una hilera de árboles bordeando el mar, paisaje que podría corresponder con el entorno de la ría de Ribadeo. El camino parte del primer término, donde se sitúa, a los pies de la niña, una cesta de mimbre a modo de bodegón con mazorcas de maíz, flores y unos zuecos.

Ha de ser el mismo cuadro que se localiza en el catálogo de la Exposición Universal de Chicago de 1893 bajo el título *The Timid Girl*. Hasta ahora, tan sólo conocíamos la participación de Fierros en ese certamen con *Gabrielle*. El catálogo menciona una tercera obra, titulada *Marine, near Cantabria*⁵.

² Pardo Bazán, 2004, p. 243.

³ Galdós, 2011, p. 443.

⁴ Galdós, 2011, p. 472.

⁵ *World's Columbian Exposition...*, 1893, p. 180.

DF0365

GABRIELLE

1891

Óleo sobre lienzo, 122 x 72 cm.

Firmado y fechado: “D^o. Fierros / Roma / 1891.” (lat. izq.)

Colección Masaveu (FM-115)

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Juan Quirós, 1973; adquirido por la colección Masaveu en 1985.

INSCRIPCIONES

“(GABRIELLE.)” (lat. izq., sobre la firma)

EXPOSICIONES

Chicago, 1893; Oviedo, 1894; A Coruña, 1973; Gijón, 1979; Gijón, 1980; Itinerante, 1994-1995; Gijón, 2008; Gijón, 2015

BIBLIOGRAFÍA

El Carbayón, 1891, s.p.; *World's Columbian Exposition...*, 1893, p. 180, n. 66 (cit. como *Roman Boy*); *Exposición-venta...*, 1894, p. 8, n.º 114; Basa, 1909, p. 51 (repr.); *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala X, n.º 35; *30 pintores asturianos*, 1979, s.p., n.º 18; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., n.º 21 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 41, 73 (repr.); *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca...*, 1994-1995, s.p., n.º 17; Barón, 2007 a, p. 231; González Ovies, 2008, p. 23 (repr.); *Masaveu 175 aniversario*, 2015, p. 38, 39 (repr.), 41.

Durante su viaje por Italia en compañía de su esposa en la primavera de 1891, Fierros tuvo ocasión de observar diversos motivos que le servirían de inspiración para varios cuadros. Es el caso de sus vistas de Venecia (DF0468, DF0469, DF1044) y de los tres tipos costumbristas derivados de su paso por Roma, mencionados en sus apuntes autobiográficos: “En mi estancia en Roma he pintado tres cuadros: uno que representa un chochorro, niño de cuerpo entero, tamaño natural; otro de un viejo y otro de una joven de la campiña de Roma”¹. Así, la obra que aquí comentamos habría de formar conjunto con las tituladas *Giovanni* (DF1023) y *Anatolia* (DF1022), ambas actualmente en paradero desconocido. No obstante, por la brevedad de la visita de Fierros en la ciudad –del 9 al 12 de marzo–, hubo de pintar los cuadros tras su regreso.



Pensemos que, a pesar de acusar una ejecución rápida con una pincelada ligera y poco matérica, se trata de obras trabajadas desde la reflexión del taller, a diferencia de las vistas pintadas en Venecia donde el método *plenairsta* está mucho más presente. Además, en el caso de Anatolia hemos demostrado que fue pintado desde un modelo fotográfico, siguiendo así un hábito frecuente entre los artistas interesados en imágenes de *ciociaras*, con lo que muy probablemente haya seguido un procedimiento idéntico con la figura de Gabrielle. Tengamos en cuenta, por una parte, que la inclinación de Fierros a la representación de tipos costumbristas italianos viene influenciado por el peso de la tradición de este motivo pictórico entre los artistas españoles y europeos que viajaron a Roma en las décadas centrales del siglo XIX, y que dio lugar a un sinfín de obras que sin duda sugestionaron al pintor antes de emprender su viaje. Por otra parte, el relato de sus apuntes autobiográficos viene determinado por la evidente voluntad de construir una imagen de sí mismo como artista de mérito. En este sentido, el haber vi-

¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

sitado Roma, donde los artistas de más valía eran enviados como pensionados durante su formación, es un dato que aporta suficiente prestigio a su crónica como para no pasarlo por alto. No en vano Fierros omite la fecha de su viaje —un lector no iniciado podría creer que se trata de una estancia de juventud— y se centra tan sólo en mencionar las obras realizadas.

Gabrielle sigue el esquema habitual para la representación de tipos costumbristas: en primer término, con una presencia monumentalizada que ocupa gran parte del lienzo, se muestra la figura de un niño de rostro rubicundo y cabellos ensortijados, plantado de pie con pose ufana. La marcada frontalidad se suaviza únicamente con el leve giro del rostro y la mirada perdida en un punto lejano. El pintor centra su atención en la reproducción de la singularidad del atuendo: pantalón de paño atado bajo la rodilla, medias negras y sandalias; camisa blanca, chaleco rojizo ribeteado en marrón y chaquetilla oscura; y sombrero de copa redondeada con cinta granate. La soltura de Fierros para la representación de la figura infantil se aprecia no sólo en la franqueza de la expresión del rostro, con una mezcla de dulzura y timidez, sino también en la aparente falta de organicidad propia de la fisonomía del niño, algo que había demostrado en otros cuadros como el retrato de Nicolás (DF0249) y con lo que consigue subrayar su naturalismo.

El pequeño se sitúa ante un paisaje que alude a la ciudad de Roma a través de su arquitectura: a la izquierda, en medio término, se nos presentan las ruinas de un templo por medio de dos columnas sobre un basamento de mármol. Al fondo, en el lado opuesto, emerge tras una arboleda la cúpula de la Basílica de san Pedro, difuminada en la lejanía. Estos elementos, colocados en una disposición convencional que busca definir sucesivos planos de profundidad y que se repite en otros ejemplos del artista, no supera el efecto telón a pesar de tratar de integrar a la figura en su propio espacio. Es cierto que el uso de la luz ha dado un salto cualitativo respecto a obras más tempranas como consecuencia

de un estudio directo del medio natural y de una asimilación de las particularidades de la iluminación en ambientes exteriores. Así se aprecia en la entonación diáfana del foco lumínico, que rechaza el modelado de fuertes contrastes de claroscuro para bañar la escena de manera más homogénea, y que nos sitúa en la tendencia del paisajismo de finales de siglo. La intensidad de la luz apenas experimenta diferencias entre paisaje y figura; sin embargo, sigue sin darse esa naturalidad en la inmersión del personaje en el ambiente, por lo que el paisaje sigue reducido a poco más que un complemento decorativo que actúa apenas como refuerzo del discurso narrativo. Por su parte, se hace evidente la pervivencia del dibujo como elemento definidor de la forma, aun cuando se busque potenciar un efecto pictórico por medio de una pincelada suelta, ligera y muy poco empastada: obsérvese, sobre todo en el modo de trabajar las nubes, un tratamiento muy diluido del pigmento que denuncia una ejecución apurada consiguiendo un efecto acuoso y abocetado del que se colige de nuevo una asimilación de las aportaciones de la pintura europea de finales del XIX.

DF0366



ESCENA DE CARNAVAL

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 14,5 x 41,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; Gijón, 1980; Gijón, 2005

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., nº 19; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 30; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IV, nº 9; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 2; Villa Pastur, 1994, p. 12; *Visiones del Carnaval*, 2005, p. 13 (repr.).

OBSERVACIONES

Estuvo expuesto en la Sala Fierros del Museo Provincial de Lugo entre 1957 y 1963.

Estamos ante uno de los cuadros más singulares de Fierros, que sin embargo apenas ha centrado la atención de su historiografía más allá de su inclusión en algunas exposiciones organizadas por Dionisio Gamallo. En un lienzo de formato marcadamente apaísado se dispone una serie de figuras en primer término a modo de friso ante un frío paisaje de árboles desnudos. A pesar del tratamiento tan abocetado, se adivina entre el grupo central dos personajes de largas barbas blancas y atuendo de mago -uno en color blanco y otro en negro- que adoptan una gestualidad grandilocuente. Este detalle es quizá el que haya llevado a identificar el asunto del cuadro como una escena de carnaval. Junto a ellos destaca un personaje que recuerda a la figura

mefistofélica del Fausto que Fierros reproduce en otros cuadros. Su intensísimo color rojo apenas graduado y aplicado con espesos trazos de pincel la hace destacar sobre una composición dominada por tonos grises —a excepción de una mancha azul a la derecha y algunos toques verdes— que inducen a pensar en un asunto más sombrío. Con todo, resulta una obra que se aleja de lo habitual en la producción del pintor, mucho más dado a escenas costumbristas de tono amable, pero que podríamos poner en relación con su interés por ciertos temas literarios. No obstante, la singularidad del tema no parece sugerir que se trate de una obra apócrifa, pues se localiza en las colecciones de los descendientes del artista, y se advierte con claridad la intervención de la mano de Fierros, aun con un estilo que en su libertad pictórica da un paso más sobre la tónica general de su última etapa.

PINTURA DE HISTORIA





DF0367



EPISODIO DEL REINADO DE DON ENRIQUE III DE CASTILLA, LLAMADO EL DOLIENTE, CUANDO AL DÍA SIGUIENTE DE HABER TENIDO QUE EMPEÑAR SU GABÁN PARA COMER, CORRIGE EL ORGULLO Y DESMANES DE LOS SEÑORES Y RICOSHOMBRES DE CASTILLA.

c. 1866-1867

Óleo sobre lienzo, 275 x 377 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. izq.)

Museo Nacional del Prado (P6430), depósito en Barcelona, Universitat de Barcelona (n^o inv. 1004684), R. O. 19-11-1881

PROCEDENCIA

Adquirido por R. O. 3-5-1867 al autor en 1000 reales con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura.

INSCRIPCIONES

"T. 193" (áng. inf. der.)

EXPOSICIONES

Madrid, 1867

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, 1867, p. 29, n^o 153; Cruzada Villamil, 1867 a, p. 29; Cruzada Villamil, 1867 b, p. 23; Domenech,

1867, p. 3; García, 1867, p. 64-66; Tubino, 1867, p. 154; Tubino, 1871, p. 142; Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; Fierros, 1894 a, s.p.; Pérez Martínez, 1894, s.p.; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Méndez Casal, 1923, s.p.; Suárez, 1936, p. 390; Couselo, 1950, p. 73; *Un siglo de arte español...*, 1955, p. 112; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p.; Gaya Nuño, 1966, s.p.; Villa Pastur, 1973 a, p. 67; López Vázquez, 1974, p. 9; Ossorio y Bernard, 1975, p. 246; Villa Pastur, 1977, p. 136; Alcolea, 1979, p. 122; Pantorba, 1980, p. 95; *Un siglo de pintura gallega...*, 1984, p. 38; Villa Pastur, 1985, p. 127; Espinós et al., 1986 b, p. 127 (repr., lám. 6430); Gutiérrez Burón, 1987, p. 1014; Lafuente Ferrari, 1987, p. 485; Reyero, 1987, p. 192, 193 (repr.); López Vázquez, 1988, p. 140; Reyero, 1989, p. 140; Arbués, 1990, p. 4063; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p.; Gómez-Moreno, 1993, p. 214, 330; López Vázquez, 1993, p. 164, 166; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 31, 33, 47, 57-58; Arias Anglés, 1999, p. 274; López Vázquez, 1999, p. 367; García Quirós, 2000, p. 39; Coronas, 2002, p. 325, nota 62; García Quirós, 2002, p. 114, 130-131 (repr.); López Vázquez, 2003 a, p. 287; Römer, 2003, p. 405; Calvo Serraller – Zugaza, 2006, p. 1066; Barón, 2007 a, p. 230; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 257-260, 263 (repr.); *Masaveu 175 aniversario*, p. 21; Díez – Martínez Plaza – Gutiérrez Márquez, 2015, p. 189 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

“Para la Exposición de 1866 pinté el cuadro de Enrique III de Castilla, premiado con medalla de oro y adquirido por el Gobierno de Su Majestad Isabel II.” Apuntes autobiográficos del pintor.

Después de haber concurrido a tres ediciones consecutivas con obras de temática costumbrista, Fierros asiste a la Nacional de 1866¹, por primera vez, con un cuadro de historia. Según el sistema jerárquico establecido por la Academia, el género que ocupaba el puesto de mayor dignidad –al considerarse que era aquel que mejor permitía al artista, por la dificultad que entrañaba, alcanzar un estilo sublime– era la pintura de historia. Por lo tanto, era obligado para todo pintor que quisiera triunfar en lo que entonces venía llamándose “arte oficial” realizar alguna obra de este género, y esto habría de conseguirlo forzosamente a través de su participación en las exposiciones nacionales en las que, en tanto que contaban con un patrocinio estatal, se impulsaba con decisión la dedicación de los artistas a una temática histórica.

En su búsqueda de una propuesta original, Fierros escoge un tema poco frecuente, del que no hemos encontrado paralelismos en la pintura de su época²: aquel en que el rey Enrique III de Castilla (1379-1406) planta cara a los nobles que ejercían la regencia durante su minoría de edad y los reprende por los desmanes que habían provocado la ruina del reino. Como señala el catálogo de la Exposición, el autor ilustra el asunto tomando como referencia la *Historia General de España* del Padre Mariana³, una

¹Esta edición, aun correspondiendo al año 1866, fue celebrada a comienzos de 1867. Por ese motivo, debiendo estar terminada la obra en esa fecha, hemos propuesto para su datación el año 1866.

²En su exhaustiva recopilación del repertorio de la pintura de historia del siglo XIX en España, Carlos Reyero sólo menciona el cuadro de Fierros para ilustrar el tema de Enrique el Doliente. Vid. Reyero, 1987, p. 192-193.

³“Episodio del reinado de D. Enrique III de Castilla llamado el Doliente cuando al día siguiente de haber tenido que empeñar su gabán para comer, corrige el orgullo y desmanes de los señores y ricoshombres de Castilla; tomando el texto de la *Historia de España* de Mariana que dice así: Vosotros, todos, vosotros sois los reyes en grave daño del reino, mengua y afrenta nuestra; pero yo haré que el reinado no dure mucho ni

de las fuentes documentales más habituales entre los pintores de historia: publicada originalmente en 1592 –primero en su versión en latín, que pronto se traduciría al castellano–, la obra de Mariana presentaba en varios volúmenes una historia nacional, desde la Antigüedad hasta los Reyes Católicos, que fue objeto de numerosas reediciones –algunas con sustanciosas modificaciones– durante épocas posteriores. El tema que trata Fierros, de hecho, no se incluye hasta la edición de 1848 del conde de Toreno, edición que introduce notables cambios sobre el texto original y que hemos de entender como reinterpretación alentada por el historicismo romántico⁴. No en vano el asunto se había popularizado con el Romanticismo, gracias sobre todo a la publicación en 1834 de la novela de Larra *El doncel de don Enrique el doliente* que echa mano de la corte del monarca como trasfondo para ambientar su trama caballeresca. Es, por lo tanto, un ejemplo más de cómo la historia y la literatura se retroalimentan en la construcción de mitos nacionales durante el siglo XIX⁵.

pase adelante la burla que nos haceis. Junto con esto en alta voz llama á los ministros de justicia con los instrumentos que en tal caso se requieren, y seiscientos soldados que de secreto tenía apercebidos. Quedaron atónitos los presentes, el de Toledo como persona de gran corazon puesto de hinojos en tierra y con lágrimas pidió perdon al Rey de lo en que errado le habia, lo mismo por su ejemplo hicieron los demás: ofrecen la enmienda, sus personas y haciendas como su voluntad fuese y su merced.” *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866*, 1867, p. 29.

⁴Mariana, 1848, p. 345-347.

⁵Larra puntualiza sobre la verosimilitud histórica al comienzo de la novela: “Con respecto a la veracidad de nuestro relato debemos confesar que no hay crónica ni leyenda antigua de donde le hayamos trabajosamente desenterrado; así que, el lector perdiera su tiempo si tratase de irle a buscar comprobantes en ningún libro antiguo ni moderno: respondemos, sin embargo, de que si no hubiese sucedido, pudo suceder cuanto vamos a contar, y esta reflexión debe bastar tanto más para el simple novelista, cuanto que historias verdaderas de varones doctos andan por esos mundos impresas y acreditadas, de cuyo contenido no nos atreveríamos a sacar tantas líneas de verdad, o por lo menos de verosimilitud, como las que encontrará quien nos lea en nuestras páginas, tan fidedignas como útiles y agradables.” Larra, 1984, p. 57. Cfr., en esa misma edición, el estudio de José Luis Varela.

Además de satisfacer el interés de la sociedad del momento por la recreación histórica, el asunto del cuadro aborda de manera directa algunas de las grandes temáticas de la pintura de historia. En primer lugar, la ambientación en época bajomedieval nos sitúa en un tiempo que la mentalidad del XIX consideraba determinante en la definición de la unidad nacional de España, estimulada por un fuerte sentimiento patriótico entonces en auge. Por otra parte, en el afán por presentar temas elevados de los que se pudiese extraer una lectura moralizante aplicable a la sociedad del momento, se escoge un argumento que lleva implícita la idea tan recurrente de la lucha contra la tiranía y la corrupción de quienes ejercen la autoridad. Al mismo tiempo, está presente el concepto de la magnanimidad del gobernante a la hora de perdonar las faltas de sus súbditos, concepto que además de una intención edificante procura una reacción conmovedora por parte del espectador. Esto nos lleva a una exaltación de la monarquía como salvadora del reino en momentos de tribulación, y en último lugar a una glorificación de la patria. Por último, subyace la cuestión de la legitimidad sucesoria y la pertinencia de establecer una regencia en el caso de un soberano de corta edad⁶.

Fierros da respuesta así a la trascendencia argumental que se exigía al cuadro de historia, tal y como demandaban las poéticas del momento, sobre todo durante el tercer cuarto del siglo. El crítico José Galofre recomendaba a los pintores escoger “asuntos que fomentan las virtudes cívicas, e inmortalizando los hechos heroicos provoquen en los que los vean generosa sed de imitarlos”⁷, reiterando la función edificante del género; una idea en la que también insiste Tubino: “el fin capital del arte debe ser la enseñanza y reforma sociales [...] un asunto trivial no merece los honores de una paleta [...] ha de ser un asunto moral [...] al alcance de la generalidad”⁸.

⁶Reyero, 1989, p. 140.

⁷Galofre, José, *El artista en Italia y demás países europeos atendiendo al estado actual de las Bellas Artes*, Madrid, 1851, p. 85-97, cit. desde Reyero, 1989, p. 91

⁸Tubino, F. M., “Exposición Nacional de Bellas Artes. La pintura de historia”, *Revista de Bellas Artes*, 1867,

Como es habitual en la pintura de historia del Romanticismo, el artista representa el tema en el momento más álgido de la acción: Enrique III, tras exponer públicamente las faltas de los nobles castellanos, señala al verdugo para que proceda a su ejecución, mientras ellos suplican clemencia. En relación con esto, Tubino denuncia en su crítica a las obras expuestas en la Nacional de 1866 cierta falta de verdad en el criterio de Fierros a la hora de representar las actitudes de los personajes, basándose en su utilización del relato de Mariana:

“Mariana, al describir la escena entre el soberano y los magnates, dice: «*quedaron atónitos los presentes: el de Toledo [Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo], como persona de gran corazón, puesto de hinojos en tierra y con lágrimas, pidió perdón al rey de lo en que errado le había, lo mismo hicieron los demás; ofrecen la enmienda, sus personas y haciendas como en voluntad fuese y su merced*». El Sr. Fierros, que cita a Mariana, se ha olvidado de las palabras de este, cuando al lado de los cortesanos que imploran perdón, ha pintado otro que en actitud amenazadora rompe la unidad del pensamiento, destruyendo la verdad histórica de la composición.”⁹

Tubino alude aquí al concepto de *verdad*, una de las poéticas más queridas por el arte del siglo XIX. Asumiendo la lógica imposibilidad de una recreación exacta de un momento histórico que no ha sido visto, al pintor de historia se le exige un método arqueológico que lleve asociado un adecuado empleo de las fuentes documentales para lograr una reconstrucción rigurosa de la escena. Esto ha de fundamentarse, primero, en una correcta ambientación espacial y temporal que habitualmente viene dada por los elementos accesorios; en el caso de Fierros, la situación en un interior con referencias al arte gótico, y la representación de vestimentas propias de finales del siglo XIV: traje de debajo o sayo –de manga larga- y traje de encima que podía ser de diferentes cortes y calidades –los más comunes, piel, aljuba o cota-¹⁰. Por otra parte, la verosimi-

p. 145-147, cit. desde Reyero, 1989, p. 94.

⁹Tubino, 1867, p. 154.

¹⁰Sousa, 2007, p. 79-81.

litud de la escena está ligada a la necesidad de una comprensión clara de la narración¹¹:

“Es necesario que a primera vista el espectador comprenda la situación, la escena representada, la posición respectiva de los personajes, la época a que pertenecen, los distintos afectos que expresan y, por último, hasta que se adivinen sus nombres, si es posible, sin necesidad de indicación alguna”¹².

Para ello, además de exigir cierto grado de conocimiento a un espectador iniciado, se recurre a modelos de representación arquetípicos en la retórica de la época: en el ejemplo que nos ocupa, la sempiterna confrontación entre el protagonista, que asume el papel de héroe movido por un sentido moral superior, y sus antagonistas. En consecuencia, los personajes ofrecen todo un catálogo de gestos cargados de dramatismo, expresados a través del rostro y de las manos como es habitual para representar el sentimiento de manera elocuente. Así, volviendo al comentario de Tubino, se entiende que la utilización confusa de estos recursos pueda llevar a una interpretación errónea del sentido narrativo de la escena, tal y como denuncia el crítico sobre uno de los dos personajes de la izquierda: bien el que extiende sus brazos hacia el rey, bien el que se retrae con expresión contenida y rostro enojado.

Tubino continúa exponiendo que “la expresión que se dibuja en los rostros de los demás personajes es adecuada, y la figura del rey bastante digna”¹³, juicio que contrasta con el que ofrece Cruzada Villaamil al advertir “desigualdad en la expresión y ejecución de las figuras”¹⁴. J. Benedicto, crítico de *La España*, insiste en esta idea: “También es lástima que [...] todas las figuras no se hallen en tan oportuna actitud como la del monarca, que si de algo peca es de exagerada altivez y energía”¹⁵; y Domenech aún va más allá: “la actitud del Rey nos parece algo belicosa, lo que en nuestro concepto quita algo a la majestad del

monarca, la que en actos como el que representa el pintor debe más y más resplandecer”¹⁶. En este sentido, de nuevo entra en juego el concepto de *verdad*: las crónicas narran que Enrique III asumió el poder efectivo a la edad de 13 años; en cambio, Fierros lo representa como un hombre adulto, un recurso habitual en la caracterización de la figura del héroe en la pintura de historia¹⁷, que no sería tan reseñable si no fuese porque las mismas fuentes documentales describen al monarca como un muchacho de complexión débil y enfermiza: “demás de muy poca edad, tener el cuerpo muy flaco, por donde vulgarmente le llamaron el rey don Enrique el Doliente”¹⁸, una imagen que difiere del aspecto fuerte y robusto que le otorga el artista. El objetivo de Fierros — que dedica especial atención al estudio de esta figura, tal y como atestiguan los dos bocetos en los que ensaya la expresión de su rostro (DF0406-DF0407)— ha de valorarse como licencia retórica justificada por el tema, para ensalzar el papel del monarca: una representación del rey como un niño frágil, aparte de ir contra los principios básicos de decoro en el tratamiento de la imagen regia, supondría una contradicción narrativa¹⁹. De este modo, Fierros coincide con las recomendaciones de los tratados de pintura de historia de la época, que en cuanto al tratamiento de la figura aconsejan “sea bella y majestuosa, por ser el tipo más perfecto de la especie”²⁰.

La escena se sitúa en un interior palaciego, sien-

¹⁶ Domenech, 1867, p. 3. Por su parte, J. García comenta “La figura del Rey tiene poca flexibilidad, sin que su expresión revele las enérgicas palabras que brotaron entonces de sus labios, ni el pensamiento que dominaba su alma: es una figura, en suma, demasiado compuesta; su posición, excesivamente académica, pugna hasta tal punto con los movimientos espontáneos que el enojo produce y la situación exige, que a primera vista percíbese mejor la estatua que debiera figurar en una hornacina que al héroe de una acción dramática.” García, 1867, p. 65-66.

¹⁷ Reyero, 1989, p. 69.

¹⁸ Mariana, 1848, p. 305.

¹⁹ Es muy probable que Fierros conociese el retrato de Enrique III que en 1848 realiza el pintor Calixto Ortega Matamoros (Museo Nacional del Prado, P06911) para la Serie Cronológica de los Reyes de España en la que el propio Fierros participó con su *Alfonso V el Noble, rey de León* (DF0018).

²⁰ Mendoza, 1870, p. 27.

¹¹ Vid. Reyero, 1989, p. 64 y ss.

¹² Juan de Dios Mora, “Exposición de Bellas Artes, II”, *La discusión*, 31-10-1860, cit. desde Reyero, 1989, p. 64.

¹³ Tubino, 1867, p. 154.

¹⁴ Cruzada Villaamil, 1867 b, p. 23.

¹⁵ Benedicto, 1867, p. 1.

do los elementos accesorios de la arquitectura los encargados de definir el espacio: una pared con vanos ojivales al fondo, y otra a la derecha en la que se ubica el trono, con dosel, elevado sobre una tarima y flanqueado por tapices. Ante el sillón del trono, de pie en una posición jerárquica superior, se sitúa el rey centrando la composición. A su alrededor, en el nivel del suelo, se disponen los demás personajes definiendo un semicírculo en distintos planos de profundidad y reunidos en dos grupos que dejan en el centro una abertura que conduce visualmente hacia el monarca. Se trata de un esquema compositivo de herencia académica que, lejos de ser singular, se repite en otros cuadros de historia de pintores de la misma generación como *María de Molina presenta a su hijo Fernando IV en las Cortes de Valladolid de 1295* de Antonio Gisbert (1863)²¹ o *El Compromiso de Caspe* de Dióscoro Puebla (1867)²², confirmando la vigencia de recursos y recetas aprendidos en el taller o la Academia y difundidos a través de manuales de pintura. El propio Fierros emplea un planteamiento muy semejante en una de sus obras más tempranas, *La mujer adúltera* (DF0373), donde echa mano del mismo recurso de situar al personaje principal en una posición elevada, eso sí, combinado en ese caso con una composición en friso mucho más acusada. Este esquema compositivo está presente, salvo ligeras modificaciones, desde los primeros bocetos y apuntes preparatorios (DF0680-DF0682). Asimismo, la gestualidad de los personajes contribuye a reforzar las líneas compositivas: por una parte, los grupos de cortesanos, con la disposición del cuerpo y la dirección de las miradas, conducen hacia el rey; a su vez, este establece una segunda diagonal hacia la figura del verdugo, tanto con la disposición de su brazo como con el cruce de miradas.

Desde la perspectiva que impone la jerarquía de los géneros, la crítica enjuicia de manera positiva el cambio de temática asumido por

Fierros con este cuadro:

“Abandona el señor Fierros su género de costumbres gallegas [...], elevándose a mayor categoría [...]. Considerando la distancia que separa la representación de tipos y costumbres del campo, de la de un hecho histórico o tradicional importante, el señor Fierros ha conseguido un verdadero triunfo pintando un cuadro de Historia.”²³

“El Sr. Fierros, que había sentado ya su reputación como pintor de género, se presenta hoy en el palenque con mayores aspiraciones [...]. Al ser su primera obra de tanta importancia es motivo sin duda para que encuentren gracia á nuestros ojos los defectos de que adolece.”²⁴

No obstante, aun alabando la elección temática, se censura el estilo, especialmente en lo que atañe al uso del dibujo y del color: “De sentir es, sin embargo, que al cambiar de género no haya cambiado de estilo el autor [...]; esto es, que siga tan amanerado como hasta aquí.”²⁵

De nuevo se está haciendo una crítica en clave modal -entendiendo el modo como estilo aplicado en función de un contenido o género concreto-, algo que ya se le reprochaba en ediciones anteriores. Si en *La salida de misa* (DF0326) se censuraba el uso de un modo abocetado para un cuadro de gran formato, aquí se rechaza esa técnica aplicada a un cuadro de historia, y se hace recurriendo a la misma argumentación bajo el concepto de amaneramiento, es decir, a lo que la crítica considera un estilo deturpado carente de originalidad: “creemos todavía ver en el asunto del Sr. Fierros lo mismo que observamos en los que expuso hace dos años: *manera* en el color y descuido en el dibujo, aunque en menor escala que en otras exposiciones”²⁶. La cuestión del dibujo, en la que la crítica se mantiene unánime -“El dibujo, especialmente si se trata de las carnes, ofrece algunos descuidos que no es difícil corregir”²⁷-, pone en evidencia un problema de estilo que Fierros manifiesta desde años atrás y que ya

²¹ Antonio Gisbert: *María de Molina presenta a su hijo Fernando IV en las Cortes de Valladolid de 1295*, 1863. Óleo sobre lienzo, 377 x 311 cm. Madrid, Palacio de las Cortes.

²² Dióscoro Puebla: *El Compromiso de Caspe*, 1867. Óleo sobre lienzo, 337 x 478 cm. Madrid, Palacio de las Cortes.

²³ Gregorio Cruzada Villaamil, 1867 a, p. 29

²⁴ Benedicto, 1867, p. 1.

²⁵ Benedicto, 1867, p. 1.

²⁶ Domenech, 1867, p. 3.

²⁷ Tubino, 1867, p. 154.

se le achacaba en obras como *La romería* (DF0296), *La muñeira* (DF0992) o *La salida de misa*: el de un pintor que ha asimilado en su formación un método clasicista que tiene al dibujo como base definidora de la forma, pero que quiere actuar con una intención naturalista en la potenciación de los recursos pictóricos del color y de la luz. Es más, respecto a obras anteriores, aquí Fierros incrementa aún más el protagonismo de la mancha cromática, como se ve por ejemplo en el modelado de los rostros. El referente es, una vez más, Velázquez, como principal modelo para una pintura naturalista, aun cuando la crítica vea en la forma que tiene Fierros de asimilar su estilo un amaneramiento de aquel: “En una palabra, el cuadro del Sr. Fierros se halla, a nuestro entender, concebido; pero no ejecutado”²⁸. Con todo, en esta búsqueda de refe-

²⁸ Benedicto, 1867, p. 1.

rentes dentro del museo se halla la razón que lleva al crítico Domenech a alabar el genuino carácter español de su estilo:

“Y no concluiremos nuestras observaciones sin hacer presente la personalidad puramente española que siempre vimos en las producciones del Sr. Fierros, particularmente en sus primeras producciones, que tanto agradaron a propios y a extraños.”²⁹

El cuadro fue galardonado en la Exposición Nacional con una medalla de tercera clase, recomendándose su adquisición por parte del Estado. La obtención de un galardón menor que en ediciones anteriores quizá fuese determinante en la decisión del artista de no volver a presentarse dentro de concurso en siguientes convocatorias.

²⁹ Domenech, 1867, p. 3.

DF0368

BOCETO PARA EL *EPISODIO DEL REINADO DE ENRIQUE III DE CASTILLA*

c. 1866

Óleo sobre lienzo, 27 x 36 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., nº 15; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala IX, nº 16; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 23; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 61 (repr.)

OBSERVACIONES

Estuvo expuesto en la Sala Fierros del Museo Provincial de Lugo entre 1957 y 1963.

El gran empeño depositado por Fierros en su proyecto para el *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla* (DF0367) se aprecia de manera muy significativa en la cantidad de bocetos y apuntes en los que ensaya diferentes soluciones compositivas. Los dos bocetos al óleo nos sitúan en una etapa bastante avanzada del



proceso de elaboración, al presentar un diseño muy fiel al cuadro definitivo. El que aquí comentamos, no obstante, muestra mayores variaciones que el siguiente (DF0369), por lo que ha de tratarse de una propuesta más temprana. La distribución general de masas se mantiene apenas sin variación. El cambio más notable lo encontramos en la figura del verdugo, que a diferencia del cuadro final se sitúa aquí en la mitad izquierda del lienzo, preparando los instrumentos para la ejecución de los cortesanos, y aparentemente ajeno al resto de la escena. Desaparece así el juego de miradas entre este y el rey que refuerza el sentido narrativo de la composición definitiva, a pesar de que el

soberano dirige su brazo hacia él. En consecuencia, el escabel cubierto por un manto rojo que en el cuadro final se situará en ese lugar, se traslada aquí al extremo derecho. Por otra

parte, el cortesano con traje azul a la izquierda acentúa más aquí su gesto huidizo, mientras en el grupo de la derecha se introduce un soldado con armadura que desaparecerá después.

DF0369

BOCETO PARA EL *EPISODIO DEL REINADO DE ENRIQUE III DE CASTILLA*

c. 1866

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 29 x 42,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 121; Basa, 1909, p. 36 (repr.)

Es el boceto más fiel al cuadro de gran formato (DF0367). Presenta idéntica distribución de masas y volúmenes, apenas sin variaciones, y



una idea de la composición final más trabajada que en el boceto anterior (DF0368). A diferencia de este, el punto de vista se vuelve más bajo y próximo a la acción, como ocurre en la obra final. Por otra parte, el boceto, en cuanto prueba de color e iluminación, se sitúa en un momento avanzado de la concepción de aquella, sobre la que apenas presenta diferencias.

DF0370

LOS ENCICLOPEDISTAS

c. 1866-1878

Óleo sobre lienzo, 14 x 19,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 120

La pintura de historia en España fue poco dada a la representación de temas inspirados en el siglo XVIII. La proximidad temporal de una época que se consideraba, al igual que el XVII, como un tiempo de declive de la nación española, marcó el desinterés general por su valoración pictórica¹. Fierros se desmarca aquí de esa tendencia, demostrando su intención de presentarse como un



artista original en su dedicación al cuadro de historia con un tema poco frecuente, igual que hace con su *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla* (DF0367). Con todo, no se trata de un asunto inspirado en el pasado nacional, tal y como indica el catálogo de la exposición-venta que identifica el motivo como Los enciclopedistas. Muestra a cuatro hombres vestidos a la moda de

¹Reyero, 1992, p. 59-61.

la segunda mitad del XVIII en el interior de un gabinete, enfaenados en distintas tareas: uno sentado junto a un escritorio con papeles en actitud pensativa mientras sostiene una pluma en la mano; otros dos analizando con atención un objeto sobre una mesa; y otro encaramado a la librería del fondo. La composición abigarrada, con multitud de objetos repartidos por la estancia en desorden, y las actitudes dinámicas de los

personajes, sugieren un entorno de trabajo frenético con el que el pintor busca ensalzar el carácter culto y multidisciplinar de la Ilustración. La obra hubo de ser planteada para concurrir a una Exposición Nacional; sin embargo, la propuesta no pasó del boceto. Con ella cabría relacionar dos apuntes a lápiz de personajes vestidos a la moda del XVIII (DF0753 y DF0754).

DF0371



LA BATALLA DE TETUÁN

c. 1868

Óleo sobre lienzo, 110 x 156 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Colección Banco Sabadell (nº reg. 900193)

PROCEDENCIA

Colección Banco Herrero

EXPOSICIONES

Oviedo, 1986; Oviedo, 2006

BIBLIOGRAFÍA

Pintura asturiana..., 1986, s.p., nº 3; García Quirós, 2002, p. 129 (repr.); *Pintores Asturianos*, 2006, *Masaveu 175 aniversario*, p. 42

Durante la Guerra de África que enfrentó a España y Marruecos entre diciembre de 1859 y marzo de 1860, una de las batallas más decisivas fue la que se libró por el control de la plaza de Tetuán. El desenlace, favorable al bando español, resultó fundamental para encauzar el final de la contienda, que se produciría pocos días después con la derrota del ejército marroquí en la batalla de Wad-Ras. Su desarrollo fue objeto de un gran seguimiento por parte de la opinión pública, alentando una ola de patriotismo que se aprovechó desde las instituciones con una clara intención propagandística. Así, fueron varias

las iniciativas oficiales o privadas planteadas en el terreno artístico para engrandecer la victoria española. En 1862 la Diputación de Barcelona encarga a Mariano Fortuny una serie de seis lienzos que ensalce la actuación de los voluntarios catalanes desplegados en Marruecos bajo el mando del general Prim; uno de ellos, reproduce la batalla de Tetuán¹. Una intención similar fue la que movió a un grupo de catalanes residentes en Madrid a encargar a Francisco Sans Cabot un cuadro sobre el mismo tema que donarían a la Diputación de Barcelona en 1865². Por su parte, en 1868 el duque de Fernán Núñez convoca en Madrid un concurso de bocetos idéntico asunto, al que Fierros concurre junto con otros artistas: “Parece que disputarán el premio de 6000 escudos ofrecido por el duque de Fernán-Núñez al mejor lienzo que represente la toma de Tetuán, los conocidos artistas Sres. Sans, Rosales, Fortuny, Palmaroli, Llanos, Fierros y algunos otros de nuestros mejores pintores.”³ El éxito de la convocatoria, aparte del premio en metálico, se explica por la imagen épica que se había forjado en torno a esta guerra, y que se mantenía incluso años después de haber finalizado⁴. Asimismo, no debemos obviar el atractivo que para los pintores del momento suscitaba el mundo árabe como consecuencia del auge del orientalismo; una moda que, sin embargo, no hubo de cautivar demasiado a Fierros, a juzgar por la escasa atención que le dedica en su obra.

El boceto que presenta ha de ser el mismo que figura en el catálogo de la exposición-venta, hoy en paradero desconocido. A pesar de que fue Vicente Palmaroli quien resultó ganador del concurso, Fierros no se limita al boceto y ejecuta la obra de gran formato, aunque su

destino nos es desconocido. Recoge un momento álgido de la acción en plena batalla, aunque sin recurrir a una excesiva agitación, de manera que el principal escenario de contienda se relega al fondo de la escena mientras en primer término se representan varios grupos de soldados a caballo rodeando a la figura del Leopoldo O'Donnell, que da instrucciones a los oficiales que lo acompañan. La composición, de hecho, parece planteada con el objetivo principal de destacar a O'Donnell —a la sazón, general al mando de las tropas además de Presidente del Gobierno de España— como líder y artífice de la victoria. La actitud serena pero decidida, acompañada de un elocuente gesto de arenga, responde a la retórica habitual de la pintura de historia. Tampoco se representan duros enfrentamientos entre los combatientes ni escenas cruentas: aparte del batallón que irrumpe por el flanco izquierdo, se muestran tan sólo dos cadáveres tendidos en el suelo junto al grupo principal: un soldado marroquí a la derecha, y a la izquierda el que por su atuendo parece un combatiente del ejército de voluntarios catalanes. Así, el autor no busca recrear la crudeza de la lucha ni una victoria épica, sino exhibir una imagen de O'Donnell en su doble condición de estrategia político y líder militar. Pensemos además que O'Donnell había fallecido a finales de 1867, pocos meses antes de que el duque de Fernán Núñez convocase el concurso, por lo que el planteamiento de Fierros puede ir encaminado en ese sentido, si es que no venía dado ya por las bases del certamen, como no sería de extrañar. No obstante, los bocetos que conocemos de Rosales⁵ y Palmaroli⁶, aun concediendo un lugar preferente en la composición a la figura del General, no le otorgan el mismo protagonismo que el caso que nos ocupa. Fierros parte así de su conocimiento de la tradición del museo para componer una propuesta de enfoque más clasicista que las de otros pintores participantes. Lejos del realismo que presentan los bocetos de Rosales o

¹ Mariano Fortuny: *La batalla de Tetuán*, 1863-1865. Óleo sobre lienzo, 300 x 972 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (010695-000).

² Francisco Sans Cabot: *El General Prim, seguido de los voluntarios catalanes y el batallón de Alba de Tormes, atravesando las trincheras del campamento de Tetuán*, 1865. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

³ *La Esperanza*, 1868, s.p.

⁴ Cfr. Reyero, 1992, p. 65.

⁵ Eduardo Rosales: *Episodio de la batalla de Tetuán*, 1868. Óleo sobre lienzo, 75 x 125 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04615)

⁶ Vicente Palmaroli: *Batalla de Tetuán*, 1870.

Palmaroli en su pincelada quebrada y en la elección de una perspectiva panorámica que les otorga un carácter de inmediatez documental, e incluso del audaz barroquismo en la distribución de masas y sentido escenográfico del cuadro de Sans, la obra de Fierros sigue revelando la fuerte deuda del artista con su formación académica, al verse abocado de nuevo a un formato compositivo que, sin emplear un esquema en friso tan marcado como en otros casos, sitúa los personajes en un primer término que apenas establece relación con el fondo por más que intente introducir juegos de diagonales que potencien el dinamismo o busquen interrelacionar grupos que siguen funcionando de forma aislada. En este empleo de un punto de vista frontal para un tema ecuestre y grupal que se desarrolla en primer término resulta próximo el cuadro de Louis-Etienne-Charles Porion *Isabel II y su Estado Mayor, a caballo*⁷, presentado a la Nacional de 1868. La persistencia del dibujo como base a la hora de definir los volúmenes, y el empleo de un tipo de pincelada jugosa tan del gusto del autor, lo mantienen en el estilo propio de los pintores de historia del tercer cuarto de siglo, herederos del purismo de Madrazo.

Por otra parte, la ambientación exterior plantea a Fierros una dificultad añadida que ya le había resultado problemática en ocasiones

anteriores: la cuestión de la iluminación en el medio natural. La propia evolución de su oficio durante la década de 1860 en que comienza a experimentar un método de observación directa del natural, parece querer mostrarnos de forma tímida a la hora de enfrentarse a este tema: así se deduce de la atenuación de los contrastes de claroscuro respecto a cuadros realizados pocos años antes, como *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296) o *La salida de misa* (DF0326), aunque sin renunciar por completo a esta técnica que se mantiene presente sobre todo en primer término como recurso para generar volúmenes. El pintor quiere justificar este patrón lumínico con el empleo de una luz crepuscular que por un lado potencie esos contrastes de claroscuro y al mismo tiempo, como típico cliché romántico, refuerce el sentido dramático de la escena, del que incluso se podría extraer una lectura en clave simbólica sobre la figura de O'Donnell en el ocaso de su carrera. El fondo, conformado por un paisaje montañoso en el que se adivina la ciudad de Tetuán, se baña de esta misma luz, y aunque sea en parte un recurso convencional que vemos repetido en multitud de obras, se resuelve de manera más audaz, con colores violáceos que se funden con el humo de la batalla.

En última instancia, el cuadro queda como la única incursión de Fierros en un tema de historia contemporánea, y sobre todo como un testimonio más de su voluntad por mostrarse como un pintor capacitado para asumir las exigencias que planteaba la pintura de historia.

⁷Louis-Etienne-Charles Porion: *Isabel II y su Estado Mayor, a caballo*, c. 1862. Óleo sobre lienzo, 225 x 393 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P 04720).

DF0372



EPISODIO HISTÓRICO. ¿LOS HIJOS DE ANTONIO PÉREZ ANTE RODRIGO VÁZQUEZ?¹

c. 1871-1878

Óleo sobre lienzo, 36 x 51 cm.

Madrid, colección particular

El cuadro, inédito hasta ahora, fue localizado en una colección particular junto a otras obras de Fierros que sí habían sido previamente reseñadas. Esta procedencia, unida al juicio que se deduce de su análisis formal –en el que, como veremos, queda probada su atribución–, nos permite confirmar su autenticidad.

Se trata de una escena histórica que, por la vestimenta de los personajes, parece ambientada a finales del siglo XVI o comienzos del XVII. El empleo de una indumentaria femenina caracterizada por faldas ahuecadas con un poco de cola, cuerpo ajustado, tocados altos, y sobre todo cuellos y lechuguillas de amplio vuelo, nos sitúa en esa cronología². Así, el cuadro

¹ Obra inédita

² Sousa, 2007, p. 130-134.

vendría a sumarse a obras como *La muerte de santa Teresa* (DF0378) u otros apuntes a lápiz de episodios o figuras vinculados a los reinados de Carlos V y Felipe II que ponen de manifiesto el interés de Fierros hacia esa época. De hecho, el historicismo decimonónico puso especial atención sobre el siglo XVI no sólo por la fascinación que despertaba el período de mayor esplendor del Imperio español, sino también por el carácter didáctico y edificante que la mentalidad burguesa del XIX asociaba a muchos acontecimientos o personajes de ese siglo³.

Desde el punto de vista compositivo, estamos ante un cuadro de presentación. Tipología habitual en la pintura de historia, implica la presencia de un personaje que es conducido ante otro de mayor rango: en este caso, es presenta-

³ “El siglo XVI es indudablemente el siglo más grande de todos los siglos [...]. Todo es sublime, indescriptible, grandioso”. En esta sentencia de A. de Paz se condensa el pensamiento general de una época que explica el gran interés de los pintores de historia por el siglo XVI. A. de Paz, “Consideraciones sobre la revolución de las comunidades de Castilla”, *El Museo Universal*, 1864, p. 50. Cit. desde Reyero, 1987, p. 342.

do ante un anciano un niño pequeño acompañado de otros personajes en un interior cortesano. Tanto el empleo de esta tipología como la época recreada nos han llevado a pensar que el tema tratado sea el de los hijos de Antonio Pérez ante Rodrigo Vázquez. Asunto recurrente en la pintura de historia del XIX español⁴, dio lugar a tal cantidad de obras que, en palabras de Reyero, “sus representaciones casi constituyen, en sí mismas, una narración figurada con trama, nudo y desenlace”⁵. Ocurrido durante el reinado de Felipe II, su interés respondía en la mayoría de los casos a la emotividad del tema, aunque en ocasiones también fue presentado como una defensa de los principios liberales frente al absolutismo⁶. El momento que ilustra el cuadro de Fierros sería aquel donde, encarcelado Antonio Pérez, secretario del rey, por el asesinato de Juan de Escobedo, su esposa y sus hijos acuden a Rodrigo Vázquez, presidente del Consejo de Castilla, para interceder por él. La supuesta figura de Vázquez coincidiría en sus rasgos afilados y su aspecto avejentado con el retrato que de él pintó El Greco⁷ y que Fierros pudo conocer a través de la copia anónima que se conserva en el Museo del Prado, como años más tarde habría de hacer el pintor José Bermudo Mateos para recrear el mismo asunto⁸.

Sin embargo, la rica ambientación cortesana – que parece situarnos más en un salón que en un despacho- y sobre todo las actitudes de los personajes –en especial el tierno ademán de las figuras centrales- plantean serias dudas sobre su identificación. En muchos aspectos la obra recuerda inevitablemente a la *Presentación de don Juan de Austria ante Carlos V, en Yuste* de Eduardo Rosales⁹. Este cuadro, exhibido

en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871, suscitó de inmediato un gran interés¹⁰ al que Fierros no hubo de mantenerse ajeno, tal y como se desprende del análisis de la obra que ahora comentamos. En ambos casos se trata de cuadros de presentación que narran episodios del siglo XVI español. La acción se desarrolla en interiores palaciegos donde la ambientación escenográfica se realiza a través de los elementos accesorios de la arquitectura, a modo de cubo escénico. Así, la parte izquierda queda definida por un lienzo mural presidido por una gran chimenea, mientras el fondo se cierra con otra pared en la que se abren dos vanos. En el cuadro de Fierros, esta pared se cubre parcialmente por un cortinaje al tiempo que se aprovecha el vano de la derecha, rematado con un arco carpanel, con intención compositiva como punto de entrada a la estancia para los personajes. Por su parte, el entramado de baldosas del suelo, que también encontramos en el cuadro de Rosales, se aplica con idéntica finalidad al definir una perspectiva lineal que nos conduce hacia el fondo, ayudado por otros elementos accesorios como la chimenea, la mesa o la alfombra, dispuestos para potenciar ese efecto.

Sobre este espacio definido a priori, Fierros dispone los personajes de manera análoga al cuadro de Rosales, con dos secciones que tienden a confluir en el centro de la composición. Por un lado, en la parte izquierda del lienzo se sitúa el anfitrión, sentando ante la chimenea y amparado por otro hombre de pie a su espalda; del otro lado, el grupo de cortesanos que se aproxima hacia él. Las similitudes compositivas se aprecian incluso en detalles como la alfombra y la mesa en el extremo izquierdo, que realizan la función de equilibrar el reparto de masas en una zona del cuadro más vacía de personajes, de modo similar a lo que ocurre en la obra de Rosales. Sin embargo, éste demues-

tría al emperador Carlos V, en Yuste, 1869. Óleo sobre lienzo, 76,5 x 123,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04610).

¹⁰ “Qué bien dispuesta la escena; qué bien razonada la composición; con qué arte se halla distribuida la luz; qué bien colocadas están las figuras, de no gran tamaño, y sin embargo grandiosas!” Cañete, M., “La Exposición de Bellas Artes de 1871”, *La ilustración española y americana*, 25-11-1871, p. 563.

⁴ Reyero, 1987, p. 366-370.

⁵ Reyero, 1992, p. 57

⁶ Reyero, 1992, p. 57-58

⁷ Anónimo (Copia de El Greco): *Retrato de don Rodrigo Vázquez de Arce*, c. 1590. Óleo sobre lienzo, 62,5 x 42 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00808).

⁸ José Bermudo Mateos: *Los hijos de Antonio Pérez ante Rodrigo Vázquez*, 1892. Óleo sobre lienzo, 301 x 425 cm. Museo Nacional del Prado (P6640), en depósito en el Museo de Belas Artes de A Coruña.

⁹ Eduardo Rosales: *Presentación de don Juan de Aus-*

tra un criterio más audaz en su planteamiento escenográfico al dejar un vacío en el centro del cuadro y situar los dos grupos de personajes más alejados entre sí, llevando con ello los puntos de acción a los extremos y forzando al espectador a una contemplación divergente, en lo que se ha visto una asimilación de referentes de la pintura francesa como la *Muerte del duque de Guisa* de Delaroche¹¹. En cambio, Fierros escoge un planteamiento más clasicista al decantarse por una composición centripeta que concentra la acción en el punto medio del lienzo, con lo que resulta más convencional. El mismo pensamiento académico del que parte es el que le lleva también a emplear viejas recetas de escuela como la disposición de los grupos de la derecha marcando una diagonal hacia la puerta del fondo, con lo que se establece una línea divergente que choca con la centralidad compositiva que persigue.

Por otra parte, en cuanto al empleo de la luz se advierten notables diferencias entre el caso de Rosales y el de Fierros. Ambos, como es propio de los pintores del siglo XIX, echan mano de recursos aprendidos del museo. Rosales sigue la lección de Velázquez en *Las meninas*¹² al emplear dos focos de luz que provienen de las ventanas abiertas en la parte izquierda del cuadro, que le permite jugar con la riqueza de ambientes lumínicos que ello genera. En cambio, Fierros evita las complicaciones compositivas que supondría la utilización de este recurso, y opta por la solución tenebrista, mucho

más sencilla, con un único foco exterior que ilumina la escena en primer y medio término y deja el fondo en penumbra. No obstante, suaviza los contrastes de claroscuro respecto a obras precedentes en las que se emplea el mismo recurso, como el *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla* (DF0367), con lo que se encamina hacia la progresiva disolución de este patrón lumínico que definirá su etapa de madurez.

Pero además de la luz, también actúa como elemento compositivo el color. Fijémonos en que las figuras del grupo principal se revisten de tonalidades blanquecinas como modo de captar la luminosidad de la escena para subrayar su posición destacada, un recurso al que el propio Rosales había sacado gran partido en su célebre *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*¹³, cuadro que tuvo una gran influencia en la pintura de historia de su generación. Asimismo, la gran viveza cromática y el empleo de una pincelada jugosa, empastada y matérica han de entenderse bajo el influjo de la obra de Rosales, que determinará el camino a seguir por la pintura española en el último cuarto del siglo. El tipo de pincelada ligera, no obstante, ha de valorarse aquí por el carácter de boceto de la obra.

El cuadro ha de ser, por lo tanto, un estudio preparatorio para una composición de mayor formato, ideada en Madrid, muy probablemente con la intención de ser presentada a una Exposición Nacional de Bellas Artes. No obstante, no hay constancia alguna de que dicho proyecto se llevara a cabo, quizá truncado por la marcha del pintor a Galicia en 1872, donde permanecería tres años hasta su regreso a Madrid a comienzos de 1875. Además, desde 1871 no volvería a convocarse una nueva edición del certamen hasta cinco años más tarde. Por lo tanto, parece lógico establecer como datación del cuadro una fecha anterior a esa partida, que nos situaría en un momento inmediatamente posterior a la presentación de la obra de Rosales.

¹¹ Paul Delaroche: *Muerte del duque de Guisa*, 1834. Óleo sobre lienzo, 57 x 98 cm. Chantilly, Musée Condé (PE 450). La influencia de la obra de Delaroche en el cuadro de Rosales fue demostrada por Gállego. Véase Julián Gállego, *Cinq siècles d'art espagnol. Du Greco a Picasso*, París, 1987, p. 376, cit. desde Díez, 2007, p. 217. Por otra parte, como señala Reyero, su éxito “se debe a la exactitud arqueológica, al sicologismo expresivo y al paralelismo contemporáneo sobre los temas, bases todas ellas de nuestra pintura de historia. Hay que añadir además la influencia de Delaroche a través de sus discípulos españoles, entre los que se cuentan Juan Antonio y Carlos Luis de Ribera, maestros a su vez de un gran número de pintores de historia”. Reyero, 1989, p. 85.

¹² Diego Velázquez: *Las meninas*, o *La familia de Felipe IV*, 1656. Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01174).

¹³ Eduardo Rosales: *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, 1865. Óleo sobre lienzo, 287 x 398 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04625).



PINTURA RELIGIOSA





DF0373

LA MUJER ADÚLTERA

c. 1842-1855

Óleo sobre lienzo, 27 x 36 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 127; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala V, nº 12; Villa Pastur, 1973 a, p. 67, 85; Villa Pastur, 1994, p. 47, 57.

Se trata de una de las primeras obras conocidas de Fierros, pintada durante su etapa de formación más temprana. Es un ejercicio estrictamente académico que por su marcado clasicismo nos induce a concretar su datación en los años de aprendizaje bajo el magisterio de José de Madrazo (1842-1844). El sentido clasicista se advierte no sólo en la elección de un asunto (Juan 7:53-8:11) de claro contenido moralizante muy del gusto de la época, sino también en el esquema compositivo, que el artista ensaya en dos apuntes previos (DF0694-DF0695). La escena se desarrolla ante el fondo arquitectónico del Templo de Jerusalén, definido por una columnata a modo de telón que se abre a un paisaje. Sobre este espacio, los personajes se disponen en friso, componiendo una imagen autónoma con un punto de vista frontal típicamente clasicista. Centra la escena el grupo de escribas y fariseos que llevan a la pecadora ante Jesús. Éste, en la mitad izquierda del lienzo, se dirige a ellos desde un podio elevado. La composición sigue un esquema cerrado cuyas líneas de fuerza nos conducen a la acción central. A ello contribuyen las típicas figuras *repoussoir* en primer término que se vuelven en escorzo hacia el interior de la escena y fijan la posición del espectador. Al mismo tiempo, el recurso de situar un triángulo en sombra en el extremo izquierdo para definir el primer plano será una de esas recetas de formación académica que Fierros empleará repetidas veces en cuadros de gran formato. Por su parte, el grupo central se rodea de fi-



guras secundarias, subordinadas a aquel con la intención de reforzar la ambientación de la escena, pero que resultan anecdóticas y restan legibilidad desde parámetros compositivos clasicistas. El tratamiento teatral y grandilocuente de los gestos, como expresión de las pasiones, se ajusta a la retórica propia de la pintura de historia sagrada. Por su parte, el color sigue las habituales recetas clasicistas al emplear un tipo de paleta veneciana aplicada de manera insustancial. La organización de masas cromáticas que el artista ensaya en el boceto busca el equilibrio entre las partes, al tiempo que se dispone con cierto criterio compositivo del color al destacar con tonos blancos la figura de la mujer adúltera como centro de la escena.

DF0374

MOISÉS SALVADO DE LAS AGUAS

c. 1842-1855

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 24,5 x 33 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 67, 85; Villa Pastur, 1985, p. 126.

Es, junto a *La mujer adúltera* (DF0373), el único cuadro de temática religiosa que nos ha llegado de la etapa de formación de Fierros. De nuevo se trata de un pequeño boceto para una obra mayor no realizada. El tema, de amplia tradición artística, ilustra el pasaje bíblico (Éxodo 2:1-10) en el que el séquito de la hermana del faraón rescata a Moisés de las aguas del Nilo. El pintor presenta una obra de inspiración académica que dispone las figuras, de proporciones monumentalizadas, en primer plano a modo de friso. Centra la composición la figura de la princesa dirigiéndose hacia el extremo inferior izquierdo donde dos criadas sacan al niño del río. La mitad



izquierda del lienzo se abre a una zona boscosa desde donde Miriam, la hermana mayor de Moisés, observa la escena.

El marcado tratamiento clasicista de la obra pone de manifiesto las referencias estrictamente académicas del primer estilo de Fierros. Así se observa en el empleo de un dibujo muy amarrado para definir los contornos de las figuras, la paleta cromática de inspiración veneciana, el fuerte modelado luz-sombra o la despreocupación por el escenario que actúa como simple telón.

DF0375

LA VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN JUAN

c. 1876-1877

Óleo sobre lienzo, 78,5 x 70,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 68, 107, 108, 144 (repr.); *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 15 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 47, 74; Barón, 2000, p. 49.

El tema representado, de larga tradición en el arte cristiano, concuerda a la perfección con la religiosidad de carácter íntimo y familiar propia del siglo XIX. La dulzura y complicidad gestual, sobre todo entre María y san Juan, refleja una de las principales demandas de la burguesía en cuanto a la pintura religiosa, presente de manera constante en la obra de Fierros. De hecho, el artista toma a su propia familia como modelo para los personajes



representados: la Virgen tiene el rostro de su esposa Antonia, y el Niño, el de su hijo Dionisio. El perfil de san Juan, por su parte, recuerda al de su hija María, nacida en 1875, y no a Luisa como propone Villa Pastur. Esta práctica que Fierros emplea en más de una ocasión nos permite en este caso fechar

el cuadro con bastante exactitud entre 1876 y 1877. Es por lo tanto una de las primeras obras religiosas del pintor, cuyo estilo prelude el que será habitual en su tratamiento del género. Próxima a parámetros clasicistas, se caracteriza por un tratamiento lineal de las formas al que se somete una paleta cromática reducida aplicada con una pincelada compacta que denota un gusto por el detalle. Los vo-

lúmenes, de aspecto mórbido, destacan sobre un fondo oscurecido merced a un foco exterior de tonalidad fría y artificial que potencia los contrastes de claroscuro. Por su parte, la composición cerrada e inscrita en una circunferencia ha llevado a Villa Pastur y a Barón a sugerir la influencia de esquemas derivados de los tondos de Rafael y de Andrea del Sarto.

DF0376

SANTA TERESA

1879

Óleo sobre lienzo, 229 x 169,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1879" (áng. inf. izq.)

Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (nº inv. 10035213)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; M. de A., 1887, p. 68; *Fierros*, 1894 a, s.p.; Pérez Martínez, 1894, s.p.; Suárez, 1936, p. 392; Couselo, 1950, p. 73; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p. (repr.); *Exposición de óleos...*, 1968, s.p.; Gamallo, 1970, s.p.; Areán, 1971, p. 339; Villa Pastur, 1972 a, p. 45; Villa Pastur, 1972 c, p. 45; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 6; Villa Pastur, 1973 a, p. 103-104, 108, 158 (repr.); López Vázquez, 1974, p. 9, 10; Ossorio y Bernard, 1975, p. 246; Villa Pastur, 1977, p. 136; Sobrino, 1982, p. 413; *Un siglo de pintura gallega...*, 1984, p. 38; Villa Pastur, 1985, p. 127; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p.; López Vázquez, 1993, p. 166; Ilarri Gimeno – Pablos – Ilarri Junquera, 1993-1995, p. 34; Villa Pastur, 1994, p. 11 (repr.), 36-37, 71-72, 74; Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 368, 376; Barón, 2000, p. 49; García Quirós, 2000, p. 39; López Vázquez, 2000, p. 32; Coronas, 2002, p. 325, nota 62; García Quirós, 2002, p. 118-119; Römer, 2003, p. 405; *Masaveu 175 aniversario*, p. 22.

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos del pintor

OTROS TÍTULOS

Santa Teresa en oración.

Éxtasis de santa Teresa.

La obra, tal y como relata el pintor en sus memorias, fue realizada "por encargo de Don Alfonso XII, para el Monasterio de El Es-



corial"¹. Habría de ser un lienzo de tamaño natural, para ser colocado "en la capilla del Rosario"² a modo de cuadro de altar, a semejanza de las pinturas que decoraban los cuarenta retablos menores de la Basílica.

Sin conocer otros detalles sobre su encargo, a priori resulta extraño que se confiase un trabajo de tal dignidad a un pintor que hasta entonces no se había dedicado al género religioso. No obstante, Fierros ya había asumido con anterioridad otros cometidos oficiales que avalaban su valía, como los numerosos retratos regios que pintó desde su etapa de

¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

² Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

aprendizaje junto a Federico de Madrazo. Precisamente en Madrazo pueda estar la clave de este encargo ya que, como sabemos, solía derivar a Fierros algunos trabajos que él no podía asumir³. Su puesto como pintor de cámara le otorgaba además la oportunidad de recomendar a la Corona sobre la adquisición de obras de arte o sobre la conveniencia de determinado artista⁴, por lo que parece lógico pensar en una vinculación de este tipo.

En cualquier caso, Fierros acometió el encargo con gran empeño desde el comienzo. Para su realización, al parecer puso especial atención en conocer la vida de la Santa, buscando documentarse en profundidad con la consulta de grabados y óleos de los siglos XVI y XVII, con la lectura de la obra escrita de santa Teresa e incluso visitando Ávila y Alba de Tormes⁵. Además, ensayó la composición final en un boceto (DF0377) y en al menos un apunte a lápiz (DF0701).

La obra ilustra una visión mística de la Santa, ocurrida la víspera de Pentecostés, que ella misma relata en su *Libro de la Vida*:

“Estaba un día, víspera del Espíritu Santo, después de misa. Fuime a una parte bien apartada, adonde yo rezaba muchas veces, y comencé a leer en un Cartujano esta fiesta. Y leyendo las señales que han de tener los que comienzan y aprovechan y los perfectos, para entender está con ellos el Espíritu Santo, leídos estos tres estados, parecióme, por la bondad de Dios, que no dejaba de estar conmigo, a lo que yo podía entender. [...] Estando en esta consideración, diome un ímpetu grande, sin entender yo la ocasión. Parecía que el alma se me quería salir del cuerpo, porque no cabía en ella ni se hallaba capaz de esperar tanto bien. Era ímpetu tan excesivo, que no me podía valer y, a mi parecer, diferente de

otras veces, ni entendía qué había el alma, ni qué quería, que tan alterada estaba. Arriméme, que aun sentada no podía estar, porque la fuerza natural me faltaba toda.

Estando en esto, veo sobre mi cabeza una paloma, bien diferente de las de acá, porque no tenía estas plumas, sino las alas de unas conchicas que echaban de sí gran resplandor [...].

Fue grandísima la gloria de este arrobamiento. Quedé lo más de la Pascua tan embobada y tonta, que no sabía qué me hacer, ni cómo cabía en mí tan gran favor y merced. No oía ni veía, a manera de decir, con gran gozo interior. Desde aquel día entendí quedar con grandísimo aprovechamiento en más subido amor de Dios y las virtudes muy más fortalecidas.”⁶

Se trata de una escena muy habitual en la iconografía de la Santa, y que a diferencia de otras experiencias de éxtasis como aquella en que un serafín atravesaba su corazón con un dardo encendido dejándola “abrasada de amor grande de Dios”⁷, representa un momento más sosegado de la transverberación, arrodillada tras la visión del Espíritu Santo. Es una variante habitual en la iconografía teresiana, que tuvo bastante difusión, como señala Moreno Cuadro, en pinturas y estampas desde el siglo XVII, con ligeras variantes donde están presentes los mismos atributos característicos que vemos en este caso: el crucifijo, el libro, el flagelo y la celda con un ventanal abierto⁸. Fierros parte de una larga tradición iconográfica que le sirve como repertorio para la elaboración de una obra de carácter ecléctico. La figura de Teresa se muestra siguiendo el modelo que queda establecido de manera canónica a partir del retrato de Fray Juan de la Miseria en 1576, único cuadro pintado en vida de la santa, ya en su madurez⁹. En él, la Santa viste el hábito marrón de las Carmelitas descalzas, con manto de lana blanca abrochado sobre el pecho, toca blanca y velo negro.

³ “Madrazo no se lleva nunca menos de diez o doce mil reales, y muchísimas veces sucede que traslada estos encargos a Fernández Fierros”. Aunque referida a un retrato, la afirmación resulta bastante elocuente sobre el procedimiento habitual entre Madrazo y Fierros en encargos de tipo oficial. Carta de Fernando Vallarín a Mariano García Corellano, Madrid, 16-8-1859. Borja (Zaragoza), Archivo Histórico Municipal. Anexo 7.

⁴ Reyero, 1989, p. 29.

⁵ Gamallo, 1970, s.p.

⁶ Teresa de Jesús, 1982, p. 448-449.

⁷ Teresa de Jesús, 1982, capítulo XXIX.

⁸ Moreno, 2018, p. 167.

⁹ Moreno, 2018, p. 301 y ss.

Fierros completa el atuendo con un largo cinturón del que cuelga un crucifijo.

Para la representación del rostro, es muy probable que Fierros acudiera a una fuente más fidedigna en su afán por reconstruir la verdad de la escena. Se trata de una detallada descripción física que realiza la Madre María de San José, priora del Carmelo de Sevilla, hacia 1585, poco después de la muerte de Teresa. Íntima conocedora de la Santa, pudo contemplar sus facciones mientras posaba para el lienzo de fray Miseria:

“Era esta santa de mediana estatura, antes grande que pequeña; tuvo en su mocedad fama de muy hermosa y hasta su última edad mostraba serlo; era su rostro no nada común sino extraordinario, y de suerte que no se puede decir redondo ni aguileño; los tercios de él iguales, la frente ancha y muy hermosa, las cejas color rubio oscuro con poca semejanza de negro, anchas y algo arqueadas; los ojos negros, vivos y redondos, no muy grandes, mas muy bien puestos; la nariz redonda y en derecho de los lagrimales para arriba disminuida hasta igualar con las cejas, formando un apacible entrecejo, la punta redonda y un poco inclinada para abajo, las ventanas arqueaditas y pequeñas y toda ella no muy desviada del rostro. Mal se puede pintar con pluma la perfección que en todo tenía: la boca de muy buen tamaño: el labio de arriba delgado y derecho, el de abajo grueso y un poco caído, de muy linda gracia y color; y así la tenía en el rostro, que con ser ya de edad y muchas enfermedades, daba contento mirarla y oírla porque era muy apacible y graciosa en todas sus palabras y acciones; era gruesa más que flaca y en todo bien proporcionada; tenía muy lindas manos, aunque pequeñas; en el rostro, al lado izquierdo, tenía tres lunares levantados como verrugas pequeñas, en derecho unos de otros, comenzando desde debajo de la boca el que mayor era, y el otro entre la boca y la nariz, el último en la nariz más de cerca de abajo que de arriba.”¹⁰

La coincidencia en detalles como el de los lunares parece confirmar el empleo de esta

fuentes documental para la recreación del rostro. Aun así, el aspecto que nos da el cuadro de Fierros dista del que habría presentado Teresa en el momento en que la Madre María de San José la describe, a sus sesenta y un años. Tampoco sigue la tónica general en su iconografía tradicional, que la suele mostrar en su madurez. En cambio, Fierros nos presenta el rostro de una mujer joven que, más allá de las coincidencias –pretendidas o casuales– con la descripción de la Madre María, se adapta al canon de belleza femenino defendido en su época representando unas facciones de belleza delicada y etérea en las que a parecer también tomó como modelo el rostro de su esposa¹¹. En esto se ve una utilización consciente de un modo estilístico próximo al purismo académico de herencia nazarena que Fierros aprende de Madrazo, aplicado a una obra religiosa que responde a un encargo regio. Así se aprecia no sólo en el canon de belleza plasmado, sino también en otros detalles como la expresividad contenida o el modelado del rostro que sigue parámetros habituales en obras de juventud de Madrazo y que son deudoras del gusto por el dibujo detallado como base para definir las formas aprendido de los nazarenos. Claro que, en el caso de Fierros, se tiende a potenciar los efectos pictóricos, no sólo como consecuencia de la evolución del propio estilo del pintor hacia este camino, sino también como hábil recurso para tratar de disimular sus dificultades a la hora de conseguir un dibujo preciso.

Por otra parte, la obra sigue el típico esquema de origen barroco para cuadros de altar, con la presencia monumentalizada de la figura como centro de la composición. Ante un pequeño oratorio presidido por un crucifijo adornado con una azucena como símbolo de pureza, la Santa se arrodilla en actitud orante, siguiendo así una tipología de larga tradición en la representación de santos penitentes u orantes. La vigencia de estos modelos en el arte español del siglo XIX queda manifiesta al comprobar su utilización en obras de la misma época, algunas de ellas alcanzando un notable éxito. Es el caso, por ejemplo, de la

¹⁰ San José, María de, “Recreación 8ª”, *Libro de recreaciones*, c. 1585, cit. desde Álvarez, 2002, p. 540.

¹¹ Gamallo, 1970, s.p.

Santa Clara de Francisco Domínguez Marqués, obra que guarda estrechas similitudes con el cuadro de Fierros, como ya advirtió López Vázquez¹². Presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1871, el cuadro alcanzó un gran éxito tanto del jurado que le otorga el máximo galardón como de la crítica que la colma de elogios:

“Damos luego con un cuadro, quizás el mas español de la Exposición. Español por el asunto, un santo; español por el estilo, la composición, el colorido, el pensamiento elevado y sencillo. [...] *Santa Clara*, sola en su celda, arrodillada en su reclinatorio, se extasía ante la visión de la hostia consagrada. A sus pies yacen los atributos de su estado, de su vocación, de su vida ascética y penitente, la azucena, el libro de regla, las disciplinas, con hábil y amorosa mano ejecutados; otro rasgo de escuela nacional. Valenciano es su autor [...]; pero en pintura, mas bien que de Valencia, procede de Madrid ó de Sevilla; esfuma los contornos; mezcla pocos colores en la paleta, entona vigorosamente y cuida felicísimamente de la expresión. En otra parte le veremos menos castizo, mas rico y vario, afirmando su concepto de pintor, su inteligencia en la composición complicada y numerosa”¹³.

El cuadro de Marqués sigue la tradición barroca de santos penitentes, tanto en su esquema compositivo como en su estética tenebrista. Se le alaba precisamente la sobriedad de la paleta cromática en relación con el ascetismo del tema, que entronca además con la tradición de la escuela española en el uso masivo de los tonos pardos. Por otra parte, se juzga con acierto la manera de trabajar esfumando los contornos, defendida entonces como signo de modernidad, como consecuencia de la imitación de la técnica habitual de los naturalistas barrocos. Precisamente esa intencionalidad naturalista, que lleva al pintor a evitar cualquier viso de idealización en el tratamiento de la figura y a vestirla con un colorido sucio, es lo que el crítico ensalza como meritorio por conseguir enlazar con la tradición de la escuela nacional.

La obra de Fierros, aunque parta también de referentes barrocos, resulta mucho más ecléctica en su concepción. Su uso del color, sin llegar al extremo de Marqués, también se reduce a la gama de ocre y tierras, aunque con una entonación más clara y mayor presencia del blanco con un sentido lumínico. Pero en Fierros este cromatismo resulta aséptico, y aunque intente dar un tratamiento abocetado y pictórico a algunas partes, produce un efecto más lamido. Es lo mismo que ocurre con la utilización de un recurso tan barroco como el rompimiento de gloria para la presencia del Espíritu Santo, definido con una artificiosidad tan académica que produce un efecto congelado.

Fierros, por su parte, concede una gran importancia a los elementos accesorios, que funcionan no sólo como atributos de la Santa sino también como objetos que ayudan a conformar el espacio compositivo. La escena se ubica en el interior de su celda, un espacio reducido que viene definido por el entramado del suelo y se cierra con una pared de fondo en la que se abre una ventana con celosía de rombos. Fierros cambia este detalle con respecto al boceto, donde la ventana asoma a un paisaje urbano con chapiteles de pizarra en clara referencia a una ambientación castellana. Junto a la ventana se sitúa una sencilla mesa que alberga una escribanía con dos plumas —elemento alusivo a su condición de escritora— y un birrete con la borla blanca del doctorado en teología. La referencia a la sabiduría de la santa se completa con la librería en último término y los libros tirados en el suelo en aparente descuido. Uno de ellos, abierto, sería el que Teresa tenía en sus manos en el momento de recibir la visión mística; otro, apoyado en una mal lograda perspectiva a los pies del altar, sirve al artista para plasmar su firma y la fecha.

Para explicar el significado y la intencionalidad de esta obra hemos de tener en cuenta, en primer lugar, la gran devoción que despierta Santa Teresa en este momento. En realidad, siempre fue una figura muy popular, que suscitaba el fervor de muchos fieles, e incluso en vida se la tenía por santa. Esta devoción se mantiene en el siglo XIX, considerándola portadora de unos valores esenciales para la cris-

¹² López Vázquez, 2000, p. 32.

¹³ García, 1872, p. 1.

tiandad. Así, en el *Año cristiano* de Croisset se califica a santa Teresa como “la maravilla de su siglo, y es hoy la admiración de todo el orbe cristiano”¹⁴. Se destacan en ella tres virtudes principales: “Un amor sin medida a Jesucristo, en fuerza del cual deseaba con vehemencia todas las amarguras de la cruz; una generosidad sin término, en cuya virtud emprendía todo lo que se la representaba ser de su mayor gloria; y una confianza invariable, a cuya sombra se salió con todo cuanto emprendió: el amor a Jesucristo parece que se anticipó en Santa Teresa a la razón”¹⁵.

Estos valores, y en especial el amor incondicional a Cristo, tan asumidos por la religiosidad del momento, tienen su plasmación en no pocos ejemplos de la literatura de la época que nos aportan una visión más completa sobre la asimilación de su doctrina. En *La Regenta*, Clarín presenta una muestra muy elocuente del fuerte arraigo de santa Teresa en la sociedad española del momento, y su utilización como referente moral. En su intento por conducir a Ana Ozores por el camino de la religiosidad ascética, el Magistral Fermín de Pas le recomienda la lectura edificante de las obras de la santa de Ávila, que la dama ha de tomar como modelo de conducta para su conversión:

“Era ya tiempo de que Ana procurase entrar en el camino de la perfección.”¹⁶ “Ana penetraba con la razón y con el sentimiento en los más recónditos pliegues del alma mística que hablaba en aquel papel áspero [...]. Pasmábase de que el mundo entero no estuviese convertido, de que toda la humanidad no cantara sin cesar las alabanzas de la santa de Ávila. ‘Oh, bien decía aquel bendito [...] fray Luis de León: la mano de Santa Teresa, al escribir, era guiada por el Espíritu Santo, y por eso enciende el corazón de quien la saborea. Sí, bien encendido tenía el suyo Ana; no más, no más ídolos en la tierra. Amar a Dios, a Dios por conducto de la santa, de la adorada heroína de tantas hazañas del espíritu, de tantas victorias sobre la carne.’”¹⁷

Dejando a un lado la utilización que hace Clarín de la figura de Santa Teresa en relación a un personaje atormentado como el de Ana Ozores que en esta parte de la novela se deja llevar por una religiosidad exacerbada de fuerte calado romántico, queda patente el arraigo de la Santa como intercesora para conducir al fiel hacia el camino de la perfección –nótese la referencia explícita a la obra escrita de Teresa- que lleve a Dios. Y precisamente bajo esta interpretación como intercesora del creyente es como cobra mayor sentido la presencia del cuadro en su emplazamiento.

La Basílica de El Escorial alberga un amplio programa iconográfico definido en tiempos de Felipe II según criterios postridentinos que buscan exaltar la idea de una Iglesia militante y triunfante a través de toda una galería de santos, apóstoles y mártires presentados como intercesores de la cristiandad¹⁸. Así, un total de setenta y un santos, dispuestos en la mayoría de los casos por parejas en un mismo lienzo, se reparten por los cuarenta altares menores del templo según un orden jerarquizado que los distribuye desde el presbiterio en función de su importancia: apóstoles, evangelistas, mártires, padres de la Iglesia, etc. Como hemos comentado, el cuadro de Fierros fue encargado para la capilla del Rosario. Situada a la altura del sotacoro, en el lado del Evangelio, es el espacio destinado a los padres de la Iglesia: los cuatro de la Iglesia Latina –San Ambrosio, San Gregorio, San Jerónimo y San Agustín- y los cuatro de la Iglesia Oriental –San Gregorio Nacianceno, San Juan Crisóstomo, San Basilio y San Atanasio-. Se incluye también a dos doctores de la Iglesia: San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino.

La inclusión de santa Teresa en este grupo responde sin duda a su condición de teóloga; no obstante, semeja establecer una relación poco equitativa cuando aún estaba lejana su proclamación como doctora de la Iglesia (1970) e incluso su nombramiento como doctora honoris causa por la Universidad de Salamanca (1922). Con todo, el cuadro de Fierros alude expresamente a esta condición al mostrar el *birrete doctoral* como uno de los atributos de

¹⁴ Croisset, 1878, p. 285.

¹⁵ Croisset, 1878, p. 1155-1157.

¹⁶ Clarín, 1998 a, p. 136.

¹⁷ Clarín, 1998 a, p. 254.

¹⁸ Mulcahy, 1992, p. 29-55.

la Santa.

La cuestión del doctorado de santa Teresa fue de hecho un tema que suscitó gran controversia durante largo tiempo. Desde antes incluso de su canonización se la venía reconociendo de manera extraoficial como doctora de la Iglesia católica al ver en ella dos requisitos indispensables que la hacían merecedora de tal honor: santidad insigne y doctrina eminente¹⁹. El origen divino de sus escritos fue inmediatamente aceptado, siendo Fray Luis de León –como veíamos en el fragmento de *La Regenta*– su primer defensor:

“Siempre que los leo, me admiro de nuevo, y en muchas partes de ellos me parece que no es ingenio de hombre el que oigo; y no dudo sino que hablaba el Espíritu Santo en ella en muchos lugares, y que la regía la pluma y la mano”²⁰.

El proceso de canonización, por medio de la Bula de Gregorio XV *Omnipotens sermo Dei* de 1622 confirma la procedencia divina de la sabiduría de su doctrina:

“La enriqueció con espíritu de inteligencia, para que no sólo dejase ejemplos de buenas obras en la Iglesia de Dios, sino también para que la alumbrase con su celestial espíritu de sabiduría, mediante libros de mística teología y otros tratados llenos de piedad, de los que reciben los frutos ubérrimos y con los que son movidos diariamente al deseo de la felicidad eterna.”²¹

A pesar de este amplio reconocimiento, su nombramiento como doctora no se produce, al considerarse indecoroso por ser mujer. No obstante, empieza a ser habitual aludir a ella como “Doctora y Maestra de la Santa Iglesia”. Esto tendrá su repercusión en las artes plásticas, y así nos encontramos numerosas obras de temática teresiana que incluyen atributos doctorales de manera explícita.

En todo este proceso, se produce un punto de inflexión con motivo de la celebración del tercer centenario de su muerte en 1882. Surge un fuerte movimiento para promover su doc-

torado fomentado especialmente por el Padre Enrique de Ossó, quien presenta una serie de artículos bajo el título *Apuntes sobre el Doctorado de Teresa de Jesús*²² en los que defiende la causa. Su impulso tendrá seguimiento por parte de otros autores como Luis Martín, futuro General de la Compañía de Jesús, en su estudio *Santa Teresa de Jesús, doctora mística*²³. Años más tarde, Eulogio de San José realiza un meticuloso análisis del tema, cuestionándose “qué es lo que le falta para que sin distinguos ni clase alguna de restricciones se la pueda engalanar con este honroso título en toda la extensión de la palabra”²⁴. Todas estas defensas tienen su aplicación en el campo de las artes, y en este sentido resulta especialmente paradigmático el caso del Colegio de las Teresianas de Barcelona, obra de Gaudí en cuya idea colaboró Enrique de Ossó, y que aparece coronado con remates a modo de birrete como alusión explícita al doctorado teresiano²⁵.

Es en este contexto ideológico donde debemos enmarcar la obra de Fierros, como parte del proceso de revitalización de la necesidad del doctorado de la Santa. La presencia de los atributos que la identifican como teóloga, además de continuar una larga tradición iconográfica, cobra especial relevancia en una obra que aun en su convencionalismo formal busca exaltar la condición intelectual de Teresa. Su ubicación al mismo nivel que otros santos a los que con anterioridad se les había reconocido ese honor implica el respaldo de la Corona, mecenas de la obra, a la causa teresiana. Pero además, el emplazamiento elegido no es casual, sino una ubicación de gran dignidad y representatividad para la monarquía hispánica como el Monasterio de El Escorial. No olvidemos tampoco que la cuestión

¹⁹ Álvarez, 2002, p. 870.

²⁰ León, Luis de, *Los libros de la madre Teresa de Jesús fundadora de los monasterios de monjas y frailes Carmelitas Descalços...*, Salamanca, 1588, p. 8-11, cit. desde Álvarez, 2002, p. 870.

²¹ Álvarez, 2002, p. 871.

²² Ossó y Cervelló, Enrique, “Apuntes sobre el Doctorado de Santa Teresa de Jesús”, *Teresa de Jesús*, 1881-1882, cit. desde Álvarez, Tomás, 2002, p. 872.

²³ Martín, Luis, *Santa Teresa de Jesús, doctora mística*, 1882, cit. desde Álvarez, 2002, p. 872.

²⁴ San José, Eulogio de, *Doctorado de Santa Teresa de Jesús y de San Juan de la Cruz*, Córdoba, 1896, p. 41-138, cit. desde Álvarez, 2002, p. 872.

²⁵ Álvarez, 2002, p. 872.

del patronazgo de santa Teresa estuvo discutido desde tiempos de Felipe III²⁶, y aunque no fructificó sí llegó a recobrar fuerza con las Cortes de Cádiz, y su apreciación popular siguió presente²⁷.

El cuadro se mantuvo en su emplazamiento original al menos hasta 1970²⁸. Posterior-

²⁶ Rey, 2007-2008, p. 227-246.

²⁷ Aranda – Rodrigues, 2008, p. 293 y ss.

²⁸ Gamallo alude en su artículo a una visita a la Basílica ese mismo año, donde pudo contemplar el cuadro en la capilla del Rosario. Gamallo, 1970, s.p.

mente fue retirado, quizá con la intención de recuperar la esencia original del programa iconográfico de la Basílica. En la actualidad está instalado en el aula de moral –llamada también aula de escritura, aula del convento o aulilla-, espacio situado en el ángulo nororiental del claustro principal alto, donde los monjes exponían y discutían periódicamente sobre cuestiones teológicas o fragmentos de las Escrituras. Por lo tanto, el cambio de ubicación sigue manteniendo la lógica original de la obra.

DF0377

BOCETO PARA *SANTA TERESA*

1879

Óleo sobre lienzo, 24 x 18 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 180; López Vázquez, 1999, p. 377 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 85 (repr.); Sanchidrián, 2010, p. 262 (repr.).

Tanto este boceto como el apunte a lápiz (DF0701) confirman el empeño que el artista puso en la elaboración de su *Santa Teresa* (DF0376). Ya está presente aquí la composición definitiva de la obra, con idéntica posición de la figura y de los elementos accesorios. Con todo, su número es aquí menor, limitándose al altar con el crucifijo, y los libros y la rama de azucena a sus pies. El suelo es liso, y el borde inferior que en la obra final se reduce a un pequeño listón de madera, aquí gana grosor, con lo que la escena parece situarse sobre un entarimado. Tras la Santa, en una mesa de madera, reposa el birrete, uno de los elementos principales del cuadro. El cambio más notable radica en la ventana, que modifica la celosía de rombos que aparece en la obra definitiva por un vano abierto a un paisaje urbano nocturno en el que se adivinan



tejados de pizarra con chapiteles. Nos remite así, a través del típico cliché de la ventana abierta como recurso de situación espacial de la escena, a una ambientación puramente castellana que alude a la biografía de la Santa y que incluso se encuentra utilizado con idéntica intencionalidad en otras obras pictóricas de tema teresiano como la *Educación de Santa Teresa* de Juan García de Miranda que Fierros pudo haber observado en el Museo del Prado¹.

¹ Juan García de Miranda: *Educación de Santa Teresa*, 1735. Óleo sobre lienzo, 162 x 226 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P03216).

DF0378

MUERTE DE SANTA TERESA

c. 1879

Óleo sobre lienzo, 37 x 45 cm.

Málaga, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 128; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 28; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IV, nº 4; Villa Pastur, 1973 a, p. 68, 72, 104-105, 108, 112, 151 (repr.); López Vázquez, 1974, p. 10; Villa Pastur, 1977, p. 137; Sobrino, 1982, p. 413; Villa Pastur, 1985, p. 128; Barón, 1990, p. 717 (repr.); *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 17; Villa Pastur, 1994, p. 12, 47, 51, 72, 74-75, 77, 78 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 376; Barón, 2000, p. 49, 50 (repr. fig. 1); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 86 (repr.); López Vázquez, 2000, p. 32; García Quirós, 2002, p. 119, 139 (repr.); Römer, 2003, 406; Sanchidrián, 2010, p. 262 (repr.).

Probablemente movido por el empeño puesto en el encargo de la *Santa Teresa* de El Escorial (DF0376) y por su propia devoción personal, Fierros realiza este nuevo cuadro de tema teresiano. Situado a medio camino entre la pintura de historia y la religiosa, su planteamiento parece hablarnos de una obra concebida para ser presentada en algún certamen oficial antes que para dar respuesta a una piedad particular¹. Así parece confirmarse de su factura abocetada, que indica que ha de tratarse de un ensayo para una composición de mayor formato que el pintor no llegaría a realizar.

El tema es habitual en la iconografía de la Santa y, aunque menos representado que otros pasajes, resulta frecuente encontrarlo en ciclos pictóricos sobre su vida. El artista pudo haberse inspirado en alguno de ellos, como

¹ Como advierte Barón, en 1882 se celebraba el tercer centenario de la muerte de santa Teresa. Por lo tanto, no sería extraño que Fierros idease esta obra con la intención de presentarla a una Exposición Nacional aprovechando la efeméride. Barón, 2000, p. 49.



el del convento de las Madres Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes que presumiblemente conocía. Otros pintores de la generación de Fierros se sintieron atraídos por este asunto, como es el caso de Pablo Pardo González, que en 1870 pinta el *Viático de santa Teresa*². Asimismo, el argumento del cuadro participa de un tema de encuadre de gran tradición pictórica, frecuente en la pintura de historia del XIX hasta llegar a constituir un cliché muy recurrente: el de los últimos momentos de un personaje histórico. Su representación, constreñida a fórmulas que se repiten una y otra vez, responde en muchos casos a un gusto de época que asocia a la muerte un componente dramático propio de la retórica del género, por más que en muchos casos el acontecimiento no esté ligado a unas circunstancias especiales³. Es el caso de santa Teresa, representada por Fierros en la tranquilidad de su lecho, eso sí, acompañada de un gran número de personajes que la acompañan en el trance y actúan como testigos del mismo, redundando así en el tradicional concepto de *buena muerte*.

Fierros sitúa la acción en el interior de la celda de Teresa, construyendo el espacio con los elementos accesorios de la arquitectura en base a dos paredes que forman ángulo: una a la derecha con una librería en un extremo y un sencillo crucifijo sobre la cama; otra al fondo

² Pablo Pardo González: *Viático de santa Teresa*, 1870. Óleo sobre lienzo, 143 x 197 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04845).

³ Reyero, 1989, p. 63, 180-183.

centrada por un altar con un Cristo crucificado y varias velas encendidas, y en el lado izquierdo la puerta que da acceso a la estancia. Sobre este espacio, el artista dispone en el centro el lecho de la Santa: ella, ataviada con toca blanca y recostada sobre un almohadón, se incorpora para recibir el viático de manos de un sacerdote asistido por un monaguillo. En primer término, a la izquierda, un segundo sacerdote de espaldas sostiene un incensario, mientras un grupo de monjas carmelitas con velones encendidos rodean el lecho en actitud orante.

Se trata de una composición bien estudiada, previamente ensayada en un pequeño apunte (DF0702), con la que Fierros logra superar anteriores problemas de organización. Como se ha señalado de manera reiterada⁴, la realiza bajo la evidente sugestión de la obra maestra de Eduardo Rosales, *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*⁵: obra cumbre de la pintura de historia en la España del XIX, su rotundo éxito en la Nacional de 1864 trajo consigo una fuerte influencia en toda una generación de artistas a la que Fierros no fue ajeno, como queda patente en este ejemplo. Fierros abandona ya totalmente los planteamientos clasicistas que le llevaban a presentar composiciones en friso o con una sucesión de pequeños grupos aislados entre sí. Ahora, reduciendo el número de personajes, toda la composición se subordina al grupo central: alrededor del lecho se disponen las figuras formando un círculo y definiendo distintos niveles de profundidad. Por otra parte, la colocación de las figuras establece dos diagonales que forman un aspa, reforzadas por un espacio arquitectónico que, como en el cuadro de Rosales, gana presencia: una que va desde el sacerdote en primer término, pasando por el lecho y la propia santa Teresa hasta el crucifijo en la pared; y otra desde el grupo de monjas a la derecha, de nuevo santa Teresa, el sacerdote que le da la comunión y la puerta en

la pared del fondo. Ambas diagonales se cruzan en la figura de la santa, que marca el centro compositivo y visual de la escena hacia el que se dirige la atención del espectador⁶.

Por otra parte, la lección de Rosales sirve a Fierros para plantear un inteligente uso de la luz y del color en términos compositivos. El foco lumínico que entra desde la izquierda se dirige hacia la figura de Teresa, haciéndola destacar potenciada por el uso masivo del color blanco en la toca, las sábanas y la pared, de manera análoga a lo que ocurría en el caso de Isabel la Católica. Del mismo modo, el uso de tonos oscuros en los hábitos de las monjas o en el suelo sirve para fijar el primer término, mientras la paleta se aclara hacia el fondo. Una paleta que, como vemos, hace gala de una gran sobriedad y un marcado sabor castizo que enlaza con la tradición del Siglo de Oro y en especial con el referente velazqueño, recuperado con fuerza como modelo a emular a raíz del éxito del cuadro de Rosales. El influjo de Velázquez se ve además en el uso de una luz que consigue crear espacio por medio de la perspectiva aérea y de una atmósfera envolvente y densa que Fierros plasma quizá con mayor acierto que en cualquier otra obra. El uso audaz de estos recursos convierte a este cuadro en una de las aportaciones más interesantes de la producción del artista.

⁶López Vázquez, 2000, p. 32.

⁴Villa Pastur, 1973 a; López Vázquez, 2000; García Quirós, 2002.

⁵Eduardo Rosales: *Doña Isabel la Católica dictando su testamento*, 1865. Óleo sobre lienzo, 287 x 398 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04625).

DF0379

VIRGEN CON EL NIÑO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 29,5 x 20,5 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 125; López Vázquez, 1999, p. 391 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 84 (repr.).

El motivo de la Virgen con el Niño, tan repetido en la Historia del Arte, adquiere especial significado bajo la religiosidad intimista propia del siglo XIX, que incide de forma explícita en la exaltación de los valores familiares. Imagen por excelencia de la maternidad, la figura de María se toma como principal referente y modelo para el rol doméstico asociado a la mujer y su implicación en la crianza de los hijos.

Pensada para lucir en el propio hogar del pintor, es obra de factura suelta, posiblemente un boceto preparatorio para un cuadro de mayor formato. Sigue, tanto en la sencillez de su composición como en la dulzura de las expresiones, la estela de Murillo, auténtico maestro en el género, que la pintura española exalta en este momento como una de las principales figuras de la escuela nacional.

En un interior en penumbra, María se sienta en una silla baja, con respaldo de madera, sosteniendo a su Hijo en su regazo y tomando su mano. Ella viste túnica rosácea, manto azul y velo cubriendo parte de su cabeza, mientras el Niño se envuelve en un paño de



pureza. Ambas figuras están nimbadas. María inclina la cabeza hacia Jesús, que le corresponde apoyándose sobre su pecho. Resulta así una imagen de gran candidez en la que, a pesar de la pincelada abocetada, se advierte una especial ternura en la relación de miradas y en el tratamiento de los rostros, de proporciones académicas y carnaciones suavizadas. La composición, cerrada sobre sí misma en un clásico esquema piramidal, redunda en la idea de serenidad que busca el pintor.

DF0380

SAN JOSÉ Y EL NIÑO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pagado a cartón, 24 x 16 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IX, nº 3.

De forma similar a lo que ocurre en la Virgen con el Niño, el caso de San José va a ser otra imagen que exprese a la perfección el concepto de religiosidad íntima y familiar que caracteriza a la sociedad burguesa del XIX. Los valores de responsabilidad paterna que lleva asociados se vinculan directamente con la moral católica que tan hondamente había calado en el momento. No en vano, aunque con anterioridad ya era objeto de una importante devoción popular, su culto experimenta un importante impulso a partir de su proclamación como Patrono de la Iglesia Universal en 1870¹. Al mismo tiempo, la revitalización de su figura durante la segunda mitad del siglo hizo hincapié en su condición de santo trabajador como respuesta de la Iglesia al auge de movimientos obreros de ideología laica².

El cuadro, de composición sencilla y factura abocetada, presenta al santo según su iconografía tradicional: barbado, con túnica oscura y manto marrón sobre el hombro izquierdo y anudado en la cintura. Apoya en su brazo derecho la vara de lirio, símbolo de castidad conyugal, mientras abraza al Niño que se sostiene sobre una peana. Este, cubierto por un paño de pureza, avanza la pierna izquierda mientras señala con su brazo a un punto fuera de escena. Ambos lucen sendos nimbos blanquecinos, de mayor fulgor en el caso del Niño, y se recortan sobre un fondo oscurecido casi por completo que parece sugerir un interior con columnas de fuste acanalado. El juego de miradas refleja la ternura paternal y la inocencia infantil, aspecto en el que Fierros



demostró una notable habilidad a través de los retratos de sus hijos. En este sentido, esta obra hubo de verse inspirada sin duda por la paternidad del artista desde 1875 en adelante, pudiendo fecharse casi con seguridad a partir del año 1879 en que fija su residencia en Oviedo y su vida familiar cobra plena estabilidad.

¹ Arriba, 2013, p. 26-27.

² Reyro, 1996, p. 104.

DF0381

ÁNGEL. RETRATO PÓSTUMO DE DIONISIO,
HIJO DEL PINTOR

1885

Óleo sobre lienzo, 74 x 53 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1885" (lat. izq.)

Colección Masaveu (FM-112)

PROCEDENCIA

Juan Quirós, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980; Itinerante, 1994-1995; Gijón, 2015

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala V, nº 14; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 25; Villa Pastur, 1994, p. 55 (repr.); *XXV Certamen Nacional de Pintura de Lueca...*, 1994-1995, s.p., nº 18; *Masaveu 175 aniversario*, 2015, p. 34, 35 (repr.), 37.

Muestra la figura de cuerpo entero de un angelote, enmarcado en un contorno ovalado y ante un cielo de tonos áureos. Tiene el aspecto de un niño regordete, sentado sobre una nube en la que apoya cómodamente el brazo izquierdo, al tiempo que gira la cabeza para mirar hacia un punto lejano fuera del cuadro. Sobre sus piernas descansa un velo sedoso que se extiende tras su espalda. Como adorno, destaca una guirnalda de rosas que cuelga de la nube y que el pequeño roza con sus dedos.

La obra quizá fue concebida a modo de estudio para una composición mayor, como alguna *Inmaculada* (DF0390-DF0391). No obstante, el hecho de que el pintor incluya inscripción de fecha indica que se trata de algo más que un simple lienzo preparatorio. El rostro del pequeño, que por su caracterización detallada denota el empleo de un modelo individualizado, recuerda al de su hijo Dionisio (DF0145-DF0146), fallecido pocos años antes. Aunque es común en Fierros el servirse de algún miembro de su familia como modelo para obras de temática religiosa, en este caso parece que su intención es diferente, y la iconografía se nos presenta como una excusa para un retrato *post mortem*, práctica habitual en la época como forma de perpetuar el re-



cuerdo del niño fallecido¹. La elevada mortandad infantil hace frecuentes este tipo de cuadros, que con la expansión de la fotografía irán cayendo en desuso. Aun así, Fierros realiza más de un retrato de tal naturaleza desde su etapa de formación, como vemos en el retrato yacente de Fernando de Borbón, príncipe de Asturias (DF0011-DF0012) o en el retrato de Mariana Areyzaga y Elío (DF0064). En el caso que aquí comentamos recurre al motivo del ángel como excusa habitual en para este tipo de representaciones. No en vano, estas imágenes infantiles póstumas se dieron en llamar angelitos, aun al margen de su caracterización. En el retrato de Mariana Areyzaga el pintor ya había adornado a la niña con un par de alas, pero aquí la caracterización es completa.

La obra refleja el gusto decimonónico por lo melancólico, no sólo en su intención sino también en su tratamiento plástico. Y es que se compone a base de una serie de clichés propios de la pintura romántica que Fierros emplea en muchas ocasiones y que aquí se conjugan de manera especial. Objetos como la guirnalda de flores o la tela vaporosa, y soluciones formales como el esfumato académico o la moldura oval del marco, dan como resultado una obra de estilo amanerado, ejemplo del carácter cursi que acompaña en ocasiones al arte del siglo XIX.

¹ Fernández García, 2006.

DF0382

ÁNGEL. RETRATO PÓSTUMO DE LUISA, HIJA DEL PINTOR¹

1885

Óleo sobre lienzo, 70 x 54 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1885." (áng. inf. der.)

Valladolid, colección particular

Realizada el mismo año que la anterior, emplea idéntico esquema pero esta vez con el rostro de la pequeña Luisa, fallecida poco antes. Compárese a tal efecto con el retrato de la niña fechado en 1883 (DF0197) que sirve de referencia al artista. En esta ocasión Fierros hace uso de una pincelada un poco más suelta y matérica. La luz se vuelve más porosa y en consecuencia se incrementa la sensación de densidad atmosférica.

¹ Obra inédita



DF0383

DOLOROSA

1886

Óleo sobre lienzo, 74,5 x 59,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1886" (lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IX, nº 8.

La devoción hacia la Virgen de los Dolores, que contaba con una larga tradición popular en España, alcanza una especial relevancia durante el siglo XIX. La situación de penurias económicas y sociales, con guerras y hambrunas generalizadas, impulsa una religiosidad que ensalza el papel de la Dolorosa como intercesora ante tales situaciones. De este modo, su presencia en las artes se hace frecuente, de manera especial en cuadros devocionales pensados para un interior doméstico.

El formato empleado por Fierros es también revelador de esta nueva religiosidad de carácter íntimo, al presentarnos un busto que sigue



el esquema habitual de retrato burgués: visión frontal ante fondo neutro y enmarcado por un óvalo. Se trata sin embargo de un formato frecuente en la iconografía de la Dolorosa, que bebe de una amplia tradición desarrollada especialmente durante el Barroco. Los referentes del Museo le sirven a Fierros, de otro modo, para componer una imagen de carácter clasicista en la definición de un rostro ovalado de tez clara y facciones delicadas, y en la expresión de dolor contenido.

DF0384

DOLOROSA

c. 1878-1894

Óleo sobre lienzo, 74 x 57,5 cm.

Ribadeo (Lugo), Hospital Asilo Municipal de san Sebastián y san Lázaro

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta Dionisio Gamallo Fierros; donación de éste al Hospital Asilo de Ribadeo, 6-5-1878.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IX, nº 1; Villa Pastur, 1973 a, p. 68, 144 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 47, 74.

Fierros abordó el tema de la Dolorosa en varias ocasiones. La mayoría de ellas, en obras pensadas para un ambiente íntimo, bien para el propio hogar del artista, bien por encargo de otro cliente. Sabemos incluso que presentó una Dolorosa a la Exposición local de A Coruña de 1878, si bien por la fecha no parece concordar con ninguna de las que hemos localizado. De hecho, la que aquí comentamos podría datarse en los últimos años del pintor, por su pincelada suelta y poco empastada. Presenta similitudes con la *Dolorosa* fechada en 1886 (DF0383), especialmente en las facciones del rostro –para lo que pudo haberse servido de la misma modelo– y en el atuendo formado por túnica encarnada, toca blanca y manto azul oscuro. Sin embargo, la disposición de la figura es distinta, y ahora se muestra abrazada al madero de la Cruz, con la mano izquierda sobre el pecho. El rostro re-



fleja una expresión de dolor más intenso, con la mirada apesadumbrada, la boca entreabierta con las comisuras de los labios hacia abajo, y lágrimas en las mejillas. El nimbo es más discreto, difuminado sobre el fondo negro.

Por otra parte, el tipo de pincelada suelta, menos empastada y de efecto poroso, nos lleva a los años finales de la producción del artista. Si tomamos como cierta la tradición familiar, recogida por Villa Pastur, que lo considera uno de los últimos cuadros que realizó antes de viajar a Madrid en 1894, se confirma su datación hacia el final de su vida.

DF0385

DOLOROSA¹

¿c. 1879-1894?

Óleo sobre lienzo

Muros de Nalón (Asturias), colección particular

PROCEDENCIA

Ballota, colección particular

La obra fue un encargo particular de un vecino de Ballota junto a otros dos cuadros: un *San Ramón Nonato* (AD1052) y unos *Ángeles con instrumentos de la Pasión* (DF0386), ésta última con formato y dimensiones idénticas. Es un lienzo ovalado de pequeño tamaño que representa el busto de la Dolorosa ante fondo neutro. En posición frontal, inclina su cabeza hacia un lado y junta sus manos en actitud orante. Ataviada con túnica blanca y manto negro, y tocada con nimbo planteado con rayos solares, luce sobre su pecho el corazón llameante atravesado por siete llagas,



símbolo de su sufrimiento. El rostro refleja su tormento en una expresión de dolor contenido que remite a ejemplos de Guido Reni en su resolución clasicista. Es obra de factura correcta en la que el color se subordina a un dibujo muy marcado.

¹ Obra inédita

DF0386

ÁNGELES CON INSTRUMENTOS DE LA PASIÓN¹

¿c. 1879-1894?

Óleo sobre lienzo

Muros de Nalón (Asturias), colección particular

PROCEDENCIA

Ballota, colección particular

Forma pareja con la *Dolorosa* anterior (DF0385), en idéntico formato. Muestra un arquetípico paisaje con una vasta llanura, montañas al fondo y un cielo de nubes crepusculares que ocupa la mitad superior del lienzo. En primer término se sitúa, centrando la composición, el madero de la Cruz con los clavos y el sudario. A ambos lados, en el suelo, sendos ángeles portan otros *Arma Christi*: el de la izquierda, sentado, sostiene la corona de espinas; el de la derecha, de pie, muestra el Velo de la Verónica con la Santa Faz.



Es obra de factura suelta y pincelada compacta que busca potenciar los efectos pictóricos. Hemos de ponerla en relación con la *Dolorosa* con la que forma *pendant*, aludiendo ambas obras al relato de la Pasión de Cristo.

¹ Obra inédita

DF0387

SAN ANTONIO CON EL NIÑO

1888

Óleo sobre lienzo, 71 x 58,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1888" (lat. izq.)

A Coruña, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, col. Moreno Ulloa, 1909; Ribadeo, Pedro Moreno, 1951; Madrid, José Páramo, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1951

BIBLIOGRAFÍA

Exposición homenaje..., 1951, s.p., nº 27.



San Antonio, además de despertar un importante fervor popular en la España del momento, era el santo patrón de la esposa de Fierros y de su hija Tota, lo cual explica que el pintor se interesara por su representación, sin duda como cuadro para una devoción familiar. Emplea para ello una de las variantes más habituales en su iconografía, extendida tras la Contrarreforma, que lo muestra con el Niño Jesús en brazos en alusión a una de sus visiones. Los referentes de Fierros beben directamente de la tradición barroca, en particular del modelo de Murillo para la representación del santo de Padua.

Se muestra en formato de busto, de perfil, ante un fondo neutro que se matiza desde los tonos áureos casi blanquecinos que bordean al Niño hasta los pardos oscurecidos en los extremos. Viste, como es habitual, hábito franciscano, y porta aureola. Sostiene a Jesús sobre su pecho, cubierto con un delicado paño de pureza de apariencia translúcida. El pequeño, de cabellos ensortijados y carnaciones rosáceas, hunde la cabeza entre los brazos mientras levanta una tímida mirada hacia el santo, que le corresponde con gesto afectuoso. El artista compone así una imagen donde la dulzura de las expresiones es la protagonista, arropada por un tratamiento plástico que subraya ese efecto. Para ello, se echa mano del modelo murillesco más allá del patrón iconográfico. La figura del maestro sevillano experimenta en estos momentos un importante auge, va-

lorándose como uno de los principales exponentes del Siglo de Oro español, y sobre todo como un referente para el género religioso. La ternura que desprende gran parte de su obra se adapta a la perfección a la mentalidad religiosa de carácter íntimo propia de la burguesía decimonónica, que la asume como modelo a emular. Herencia de Murillo es también la entonación dorada que caracteriza la escena, iluminada por un foco exterior pero sirviéndose al mismo tiempo de la figura del Niño como foco secundario a partir del cual se pretende graduar la intensidad lumínica del espacio circundante. Así, el artista busca introducir en el cuadro un efecto atmosférico que incremente la sensación de realismo y la caracterización de los personajes. En este sentido actúa también la paleta cromática que recupera referentes de la escuela española en su gama reducida a pardos y ocre. Su aplicación con pinceladas de trazo fuerte que busca potenciar los efectos pictóricos sobre los plásticos denuncia un modo de trabajar propio de los años finales de Fierros. Aun así, no logra emanciparse de un dibujo duro que juega en contra del realismo perseguido. La impericia del artista en la consecución de estos objetivos da como resultado una obra de expresividad grácil pero de torpe ejecución.

DF0388

SAN ANTONIO CON EL NIÑO

c. 1888

Óleo sobre lienzo, 68 x 47 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

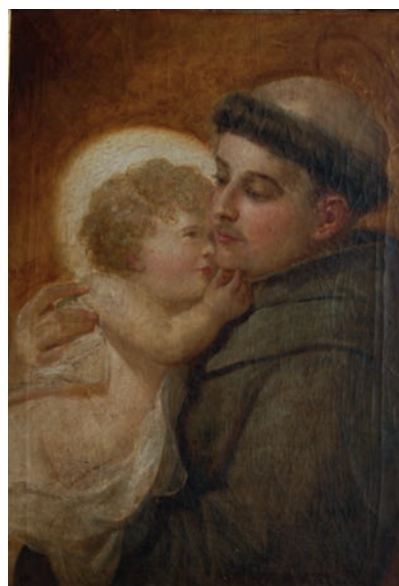
Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 129.

En el catálogo de la exposición-venta de 1894 figura un San Antonio de Padua que ha de corresponder con una de las dos versiones que han llegado hasta nosotros¹. Tanto por las dimensiones que se indican -65 x 46 cm.- como por la procedencia del que aquí comentamos –heredado directamente por los descendientes del pintor- suponemos que ha de ser éste el cuadro mencionado, que habría quedado sin comprador. Sin embargo, no podemos descartar que se trate del otro *San Antonio con el Niño* que hoy conocemos (DF0387), procedente de la colección Moreno Ulloa, integrada en gran parte por obras exhibidas en dicha exposición. Aun así, la versión de dicha colección, que no se reproduce en el álbum de

¹ *Exposición-venta...*, 1894, p. 8, nº 129.



L. Basa, pudo haberse adquirido previamente, en vida del pintor.

De la escasa información que aporta el catálogo sorprende el precio fijado para su venta, 1000 pesetas, que lo sitúa como uno de los cuadros más valorados acercándose a otros de mayor calidad. Ciertamente, se trata de una versión que poco conserva de la anterior, más allá de repetir la disposición de las figuras con la salvedad del gesto del Niño que acaricia el mentón del santo. Por lo demás, resulta de una obra de escasa calidad en la que desaparecen la dulzura expresiva y los matices lumínicos de aquella.

DF0389

GRUPO DE ÁNGELES

c. 1879-1892

Óleo sobre lienzo, 65,5 x 48 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 200; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 4.

Sobre un fondo celeste de tonalidades grisáceas destacan las figuras entrelazadas de dos angelotes. Rodeados de otros más difuminados entre las nubes, se representan como niños rechonchos de cabellos rubios y carnaciones rosáceas, retorciéndose en complicados escorzos. Tanto el tratamiento plástico como las actitudes nos remiten de nuevo al referente de Murillo, modelo por excelencia para este tipo de obras y cuyo estilo sigue Fierros de cerca.

Es probablemente una obra preparatoria para otra composición, quizá una de las *Inmacula-*



das (DF0390-DF0391). No obstante, la presencia de la paloma del Espíritu Santo y de un ramo de lirios en la mitad inferior del lienzo podría relacionarse con otra escena. Además, la posición de los ángeles dirigiendo su mirada hacia abajo sugiere la presencia de un motivo de mayor protagonismo fuera del espacio del lienzo.

DF0390

INMACULADA CONCEPCIÓN

1889

Óleo sobre lienzo, 173 x 103 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1889." (áng. inf. izq.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala XI, nº 2.

La devoción por la Inmaculada Concepción de María, muy popular durante siglos, se ve revitalizada con la promulgación en 1854 de la bula *Ineffabilis Deus* que la eleva a dogma de la Iglesia católica. Así, su imagen pervive como importante objeto de culto con una destacada presencia en las artes.

Fierros emplea el tipo iconográfico de Inmaculada que, tras su consolidación en el Barroco, se convierte en modelo canónico para el



arte posterior. Muestra a María como una muchacha joven, con larga cabellera sobre sus hombros en alusión a su virginidad, vestida con túnica blanca y manto celeste, y coronada de estrellas. Junta sus manos sobre el pecho y dirige la mirada hacia arriba. Se envuelve en

un fondo celeste de tonalidad dorada, de pie sobre una nube de la que emerge una media luna, flanqueada por una corte de ángeles.

El referente sin duda es Murillo, no sólo como artista cuya obra experimenta una importante revitalización en este momento —especialmente en cuanto al arte religioso—, sino sobre todo como el más notable intérprete del tema de la Inmaculada Concepción. Guarda especial parecido, sobre otros ejemplos del maestro sevillano, con *La Inmaculada del Escorial*¹. La posición de la Virgen es casi idéntica: visión estrictamente frontal, con la pierna derecha flexionada y las manos en actitud orante, más cerca del pecho en el caso de Fierros. Coincide también el modo de disponer el cabello sobre los hombros, así como el gesto ladeado de la cabeza y la mirada elevada. Destaca en la obra de Murillo, a diferencia de otros ejemplos que muestran una Inmaculada de aspecto más maduro, el rostro adolescente, que Fierros repite tomando como modelo, según anotaciones de Gamallo, a la joven ribadense Isabel Martínez Pasarón. La colocación del manto es idéntica, cayendo hasta el suelo en el costado izquierdo pero definiendo un amplio vuelo hacia atrás en el lado opuesto. También se toma de Murillo la disposición de los ángeles rodeando a María, algunos difuminados entre las nubes, y que Fierros ensaya en varios lienzos preparatorios

¹ Bartolomé Esteban Murillo: *La Inmaculada del Escorial*, 1660-1665. Óleo sobre lienzo, 206 x 144 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00972).

(DF0389). Las similitudes resultan más evidentes en los ángeles de la parte inferior, con volúmenes más definidos. Éstos acompañan a la Virgen con atributos alusivos a su concepción sin mácula y que derivan de emblemas tomados de las Letanías: rama de olivo (*Oliva speciosa*), rosas (*Plantatio rosae*) y lirio que florece entre las espinas (*Lilium inter spinae*), todos ellos frecuentes en la tradición iconográfica del tema.

Al igual que Murillo, Fierros emplea dos focos de luz: uno externo que ilumina la figura de la Virgen desde el ángulo superior izquierdo, y otro interno que destaca los volúmenes desde el fondo. La intensidad lumínica se va graduando desde la parte central hasta los ángulos en penumbra, que ayudan a destacar la imagen de María. Sin embargo, Fierros no logra el efecto de profundidad atmosférica que transmite Murillo, de modo que su obra resulta más fría e insustancial. Aun a pesar de su conocimiento en de la pintura del Siglo de Oro, su manejo de la luz es más pobre, sin conseguir los juegos de claroscuro a los que el maestro sevillano recurre para potenciar el modelado y el efecto envolvente del entorno celeste. En consecuencia, la paleta cromática pierde viveza y se vuelve amanerada y lamida. La obra, por otra parte, es buen ejemplo del modo de abordar asuntos religiosos en la pintura de Fierros, aunando el referente de la escuela barroca con las aportaciones del purismo nazareno.

DF0391

INMACULADA DE BALLOTA

1892

Óleo sobre lienzo, 188 x 104 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1892." (lat. izq.)

Ballota (Cudillero, Asturias), iglesia parroquial

INSCRIPCIONES

"Regalo del autor á la Yglesia / de Ballota." (sobre la firma, lat. izq.)

BIBLIOGRAFÍA

Pérez Martínez, 1894, s.p.; Villa Pastur, 1973 a, p. 72, 147 (repr.); Villa Pastur, 1973 b, p. 47; López Vázquez, 1974, p. 10; Villa Pastur, 1994, p. 13 (repr.), 40, 47, 51, 72; López Vázquez, 1999, p. 376; Römer, 2003, 406.

El auge del tema de la Inmaculada se aprecia en el interés de muchos clientes de la burguesía por poseer una representación de su imagen como cuadro devocional para su hogar. Es el caso de esta obra, realizada a petición de un cliente particular cuya identidad desconocemos. Según parece, el comitente no quedó satisfecho con el resultado y rechazó el cuadro. Ante esa situación, Fierros decidió regalarlo a la iglesia parroquial de Ballota, tal y como indica en la inscripción sobre la firma. Sigue los parámetros definidos en su anterior Inmaculada, de la que es copia casi exacta. Aun así, se aprecian leves diferencias. El aspecto del rostro es aquí un poco más maduro, perdiendo algo de la apariencia infantil de la anterior. Su presencia es más rotunda, y semeja asentarse con mayor firmeza sobre la peana de ángeles que la rodean. En este grupo



también se observan cambios, especialmente en el ángel de pose melancólica situado ante los pies de María, ausente en la versión anterior, y que capta nuestra atención con un rostro en el que Fierros demuestra su habilidad para la representación de la dulzura infantil. Se rodea de una larga guirnalda de flores que gana protagonismo en este caso.

Por su parte, el fondo áureo recibe un tratamiento similar pero con una gradación de la intensidad lumínica más eficiente, que potencia la penumbra en los extremos y destaca la luz dorada tras la figura de María. Esta potenciación de los efectos de claroscuro, que se traslada también a la propia figura, contribuye a destacar los volúmenes con mejor resultado, y en consecuencia a la presentación de una obra de mayor naturalismo.

DF0392

BAUTISMO DE CRISTO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 69 x 58,5 cm.

Ballota (Cudillero, Asturias), iglesia parroquial

INSCRIPCIONES

“A la Iglesia de / Ballota [...]” (cortado, áng. inf. izq.)

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 105-108, 144 (repr.); Villa Pastur, 1973 b, p. 47; Villa Pastur, 1994, p. 47, 72, 74.

Fue un regalo de Fierros a la iglesia de Ballota, tal y como se lee en el comienzo de la dedicatoria, hoy mutilada, en la parte inferior del lienzo. No obstante, sus pequeñas dimensiones parecen responder más a las necesidades de una devoción íntima y familiar que al culto en la amplitud de un templo parroquial. Muestra el momento de la purificación de Cristo en las aguas del río Jordán a manos del Bautista y su revelación como Hijo de Dios a través del descenso del Espíritu Santo en forma de paloma.

La escena se desarrolla en primer término. A un lado, Jesús, vestido con un paño de pureza y con las manos juntas en actitud orante, inclina la cabeza para recibir las aguas del bautismo. Al otro lado, san Juan con sayo de pelo de animal y túnica carmesí ceñida a la cintura, sostiene en su mano izquierda la cruz de caña mientras con la derecha vierte agua desde una concha. Tras ellos discurre el río Jordán centrando la composición y serpenteando entre un paisaje frondoso con referencias exóticas en la presencia de las palmeras. En la parte superior vemos un rompimiento de gloria presidido por la paloma del Espíritu Santo que irradia su luz sobre los personajes, envuelta en nubes doradas y flanqueada por querubines arrojando flores.

Es obra de colorido vivo, visible sobre todo en el verde del paisaje y el carmesí de la túnica del Bautista, que recuerdan la fuerza tonal de la escuela veneciana. La influencia de esta corriente, que Fierros pudo conocer tanto en su viaje a Italia como en sus visitas al Museo del Prado, ha sido reseñada por Villa Pastur,



que advierte estrechas similitudes entre esta obra y el *Bautismo de Cristo* de Domenico Tintoretto¹. Ciertamente hay claras semejanzas en la organización general de la composición, en la actitud de los personajes y en las tonalidades empleadas. Sin embargo, la obra de Fierros está lejos del resultado vibrante del veneciano. Los intensos contrastes lumínicos y la fuerza cromática de éste quedan reducidos a un amaneramiento de contornos suavizados y sfumato académico. El rompimiento de gloria, que reclama mayor protagonismo por su falta de integración en el paisaje, se acompaña del cursi cliché decimonónico, tan querido por Fierros, de los angelotes con flores. Por su parte, la presencia del paisaje exigida por el tema –y a diferencia de lo que se podría esperar de una obra fechable en una etapa avanzada de la producción del artista con un interés notable por la representación del entorno natural– no aporta un correcto desarrollo del espacio compositivo, construido una vez más a base de clichés que parten de una tradición académica sin valorar la observación directa del natural. En este sentido, tampoco resulta verosímil la presencia de los personajes, con una aparente falta de organicidad y un modelado ingrático que impiden su integración en el medio.

¹Domenico Tintoretto: *Bautismo de Cristo*, c. 1585. Óleo sobre lienzo, 137 x 105 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00397).



PINTURA MITOLÓGICA





DF0393



EL TRIUNFO DE BACO, O LOS BORRACHOS
(COPIA DE VELÁZQUEZ)

c. 1842-1855

Óleo sobre lienzo, 25 x 33 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 176

Las escasas obras de asunto mitológico realizadas por Fierros derivan en su mayor parte de su etapa de formación en el Museo del Prado, donde pudo observar numerosos cuadros de este género. Son por lo tanto pequeños trabajos que no van más allá de servir de apoyo a su aprendizaje. Curiosamente la mayoría tratan temas dionisiacos -sin duda en alusión a su propio nombre-, ya sea en estudios de la figura del dios (DF0394) o en escenas de bacanales (DF0710, DF1031). Es el caso de esta copia

de *Los borrachos*¹, cuadro del que Fierros poseía una copia grabada, y que pone de manifiesto su gran admiración -al igual que muchos de sus contemporáneos- por Velázquez como gran referente de la escuela española.

Es obra de colorido pastoso constreñido a una marcada línea de contorno, y modelado duro que da como resultado una composición carente de profundidad. El manejo torpe de los recursos pictóricos la sitúa en un momento temprano de la formación del artista. Con todo, resulta curioso constatar el interés por Fierros hacia esa obra más allá de su conocida devoción por Velázquez. La idea se comprende mejor teniendo en cuenta la valoración que la literatura artística de mediados del XIX hacía de la obra:

“Hemos dicho que el pincel de este artista, ennoblecía cuanto tocaba [...]. El cuadro co-

¹Diego Velázquez: *El triunfo de Baco, o Los borrachos*, 1628-1629. Óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01170).



A. Blanco y Assensio, sobre un original de Velázquez: *El triunfo de Baco, o Los borrachos*, c. 1832-1836. Aguatinta litográfica, Litografía a lápiz, Raspador sobre papel avitelado, 484 x 635 mm.

nocido con el nombre de los *Borrachos* es otra prueba de esta singular dote de Velázquez, pues sin mejorar las formas vulgares de la naturaleza, representó en una escena báquica llena de novedad, atractivo y sal cómica, una reunión de gente baja y grosera entregada a uno de los vicios más feos y degradantes de los hombres.”²

Así, sobre un ideal de imitación de la naturaleza, la copia de Velázquez habría de entenderse como ejemplo de ennoblecimiento del contenido trivial de una escena de género a la dignidad de una obra de asunto mitológico, de modo semejante a lo que Fierros haría años más tarde al abordar el cuadro costumbrista desde el tratamiento propio de la pintura de historia.

²P. de Madrazo, “Velázquez y sus obras”, *El Siglo Pintoresco*, tomo I, 1845, p. 25-31, cit. desde Henares – Calatrava, 1982, p. 210-211.

DF0394

*CABEZA DEL DIOS BACO (COPIA DE RIBERA)*¹

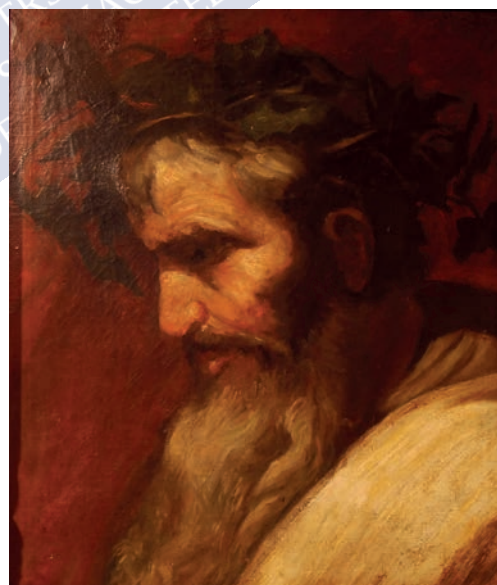
c. 1842-1855

Óleo sobre lienzo, 46 x 40 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

De nuevo un cuadro de asunto dionisiaco sirve a Fierros como excusa para ensayar ciertos procedimientos técnicos a través de la observación y copia de maestros del pasado. El original es un lienzo de José de Ribera, fragmento de *El Triunfo de Baco*, que muestra el busto de perfil del dios ante un fondo carmesí². Togado y coronado con hojas de parra, su aspecto es el de un anciano de luengas barbas, cabizbajo y con la mirada perdida.

Fierros busca emular el estilo pictórico de Ribera con una pincelada suelta y matérica, aplicada con presteza. Sin embargo, en su



caso la descomposición cromática es menor y el efecto de la pincelada resulta más lamido -obsérvese sobre todo en cabellos y barba-, con lo que no logra una descripción tan detallada de la orografía del rostro. En consecuencia, el aspecto del rostro se dulcifica y pierde buena parte de la crudeza y el naturalismo en la descripción de las facciones.

¹Obra inédita.

²José de Ribera: *Cabeza del dios Baco* (fragmento de *El Triunfo de Baco*), c. 1635. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01123). Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm.

ESTUDIOS DE FIGURAS





DF0395

CABEZA DE ESTUDIO¹

c. 1842-1855

Óleo sobre lienzo, 40,5 x 48 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 283, cat. 166 (repr.)

Cabeza masculina en violento escorzo hacia la izquierda, recortada sobre fondo neutro. El modelo es un hombre joven, de cabello castaño, rostro afilado, nariz aguileña y mentón prominente cubierto por una espesa barba. La boca, que dibuja una línea quebrada, acompaña a la fuerte expresividad de la mirada, concentrada en unos ojos rehundidos que miran a un punto lejano bajo un ceño fruncido. Concebida con el fin de ensayar una expresión facial, probablemente se trate de un estudio preparatorio para una composición de mayor formato. Su lenguaje académico, apreciable en el empleo de un dibujo detallado, una pincelada compacta de efecto lamido y

¹ Obra inédita.

un modelado de fuerte oposición luz-sombra nos lleva a la primera etapa creativa de Fierros. El fondo, de tonalidades pardas graduadas lumínicamente entre ambos lados sin excesiva pericia, deja sin cubrir las esquinas superiores y el lateral izquierdo del lienzo. En la superior izquierda se sitúa un pequeño rostro femenino de perfil de factura muy tosca, independiente de la figura principal.

DF0396

EL MASTÍN DE *LAS MENINAS* DE VELÁZQUEZ

c. 1844-1855

Óleo sobre lienzo, 58 x 99 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Col. Cajastur (nº reg. 803)

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta Dionisio Gamallo Fierros, 1994

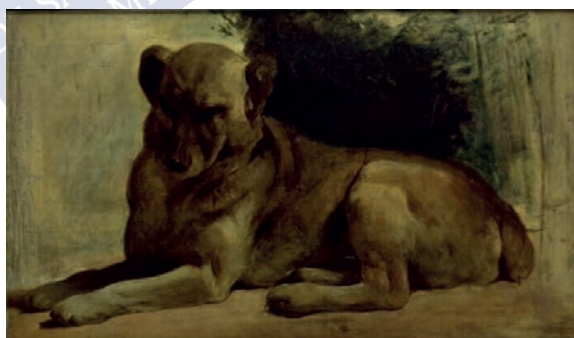
EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Itinerante, 1994-1995; Oviedo, 1998?

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 265; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luearca...*, 1994-1995, s.p., nº 2; Crabiffosse – Barón, 1996 a, p. 138 (repr.); Crabiffosse – Barón, 1996 b, p. 30, 50, 51 (repr.); Barón – Crabiffosse, 1998, p. 30 (repr.); Barón, 2007 a, p. 27.

La obra es buen ejemplo de la gran admiración que Fierros sintió durante toda su vida hacia Velázquez, al que copió en diversas



ocasiones. En este caso ensaya la figura del perro situado en el extremo inferior derecho de *Las meninas*¹. Representado de manera aislada del resto de la composición, el artista lo sitúa sobre un fondo indefinido que sigue las variaciones lumínicas de la obra original. Es de hecho esta cuestión lumínica la que más habría interesado a Fierros a la hora de abordar este lienzo, captando con acierto la

¹ Diego Velázquez: *Las meninas*, 1656. Óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 cm. Museo Nacional del Prado (P01174).

atmósfera densa que envuelve la figura y que genera suaves variaciones cromáticas sobre el pelaje del animal. No obstante, su uso del claroscuro es más acusado que en el caso del maestro sevillano, un modo de hacer que ca-

racteriza el estilo de nuestro pintor. Fierros, asiduo a incluir la figura de un perro como cliché anecdótico en muchas de sus composiciones, quizá abordase esta obra como ensayo para aquellos casos.

DF0397

BUSTO DE MUJER¹

c. 1850-1855

Óleo sobre lienzo, 51 x 40,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Monteagudo (Navarra), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 300, cat. 177 (repr.)

Muestra el busto de una mujer joven, con el cuerpo un poco ladeado y el rostro mirando al frente. Ante un fondo de celaje claro, luce un manto que sujeta en el moño y cae por la espalda cubriendo totalmente los hombros y apenas dejando entrever la camisa de encaje. El atuendo guarda similitudes con el traje de maja del que gustaban las clases acomodadas madrileñas del momento, y que Fierros incluye aquí como elemento de caracterización que responde a las poéticas de pintoresquismo propias de la época.

Con todo, el traje es en parte una excusa dentro de una obra planteada como estudio de rostro femenino. A pesar de sus similitudes con el esquema de retrato, no parece tratarse de la representación de una modelo individualizada con la intencionalidad propia del género, sino un ejercicio de ensayo para el tratamiento de la figura. El formato reducido de la obra y las facciones estereotipadas



de la modelo, que responden al canon de belleza femenina del momento, confirman ese planteamiento. Obsérvese la delicadeza en la definición de un rostro ovalado, de tez clara y suave, grandes ojos expresivos, nariz recta, boca pequeña de labios carnosos y cuello esbelto. La evidente base geométrica en la construcción de las facciones denuncia el trasfondo académico de la composición, con un dibujo bien definido y un modelado que opone con rotundidad una zona iluminada a otra en sombra, cuestiones que permiten fechar la obra en los años finales de la primera etapa del pintor.

¹ Obra inédita.

DF0398

BUSTO DE MUJER

c. 1850-1855

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 48 x 38 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.)

Oviedo, colección Masaveu (FM-120)

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 49 (repr.); *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p. (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 298-299, cat. 176 (repr.); *Masaveu 175 aniversario*, 2015, p. 52, 53 (repr. como *Retrato de dama joven*), 55

OTROS TÍTULOS

Retrato de dama joven

Ante un fondo de tonalidades azules, blanquecinas y ocre se sitúa, en posición de tres cuartos, el busto de una mujer joven. Gira levemente la cabeza hacia el espectador, mirando con expresión seductora y distante, al tiempo que esboza una sonrisa. Viste lo que parece un traje de maja, formado por blusa blanca con botones dorados, chaquetilla negra con cuello ocre en motivos geométricos y lazo negro sobre el pecho. El cabello, de color castaño claro y formas ondulantes, se recoge en un moño tocado con redecilla negra, y se adorna con un clavel rojo en el lado izquierdo, detalle frecuente en este atuendo. Sobre el hombro derecho, casi confundido con el fondo en su tratamiento abocetado, se vislumbra lo que podría ser el mantón, de tonos blancos y grisáceos.

El cuidado dibujo del rostro, la tendencia casi geometrizable hacia la redondez de las facciones y la artificiosidad en la insinuación de una expresividad cautivadora a través de la mirada y la sonrisa vinculan la obra con el lenguaje purista que Fierros aprende de Madrazo. Asimismo, son deudas contraídas con su maestro la iluminación potente y el modelado por oposición de una zona del rostro en



luz a otra en sombra en la que además ensaya las distintas valoraciones de la luz a través de los efectos de brillo apagado del pendiente de perla situado en penumbra. No obstante, el carácter abocetado de la obra y el mayor interés de Fierros por la captación de los efectos pictóricos, unido a su factura rápida, menos minuciosa que la de Madrazo, aportan al retrato un efecto de inmediatez que se aleja del academicismo de otros ejemplos. Por otra parte, el interés por el majismo, tan propio de los gustos aristocráticos del Madrid decimonónico, remite a los años de residencia de Fierros en la Villa y Corte, concretando la datación del lienzo según las características formales descritas en la primera mitad de la década de 1850.

El cuadro, que se localiza por primera vez en la colección Moreno, hubo de incluirse con anterioridad en la exposición-venta de 1894. No obstante, su identificación en el catálogo resulta casi imposible al haber varias obras de título y dimensiones semejantes. La monografía de Basa, que reproduce la obra, ya recoge su carácter de estudio.

DF0399

CABALLERO CON LA CRUZ DE SANTIAGO

c. 1850-1860

Óleo sobre lienzo, 46 x 30 cm.

Valladolid, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 6, nº 25; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 302, cat. 179 (repr.)

Muestra el busto de un caballero ante fondo indefinido, en posición frontal y mirando al espectador. Se representa en un lienzo cuadrangular que deja las esquinas en preparación para su adecuación a un marco de moldura oval. El efigiado va vestido a la moda del siglo XVII, con jubón cerrado de color pardo oscuro, gorguera y medalla con la cruz de Santiago sobre el pecho. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad, de rostro ovalado y facciones marcadas, nariz prominente, ojos castaños, frente despejada, cabello corto y bigote espeso cubriendo el labio superior. Las peculiaridades de su iconografía inducen a pensar que se trate de una copia de alguna obra anterior, aunque bien podría tratarse de una caracterización en clave historicista. No en vano, el álbum de Leopoldo Basa reprodu-



ce un *Retrato de caballero de época de Felipe IV* y una *Cabeza de estudio* de un anciano con gola, y otras obras de Fierros de carácter histórico o literario remiten a la misma época. Su estilo sobrio –por otra parte, frecuente en el retrato español del siglo XIX–, también la vincula a una estética barroca. Al mismo tiempo, otras características formales como el modelado del rostro muy contrastado, que Fierros toma de Madrazo, remite a sus últimos de formación en Madrid o a su primera estancia en Compostela, pudiendo extenderse su datación hasta finales de la década de 1850.

DF0400

CABALLERO VESTIDO A LA ANTIGUA

c. 1850-1860

Óleo sobre lienzo, 47 x 34 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 6, nº 26; Castro, 2012 b, p. 189 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 303, cat. 180 (repr.)

Ejemplo similar al anterior, muestra el retrato de un hombre, en busto corto, ante fondo neutro y en posición frontal. De mediana edad, presenta rostro ovalado, tez clara, ojos marro-



nes y ojeras abultadas. Luce una amplia calvicie que deja algunos mechones de cabello castaño tan sólo en los laterales. Su barba es espesa, más rubia que el cabello, y el bigote se peina con guías afiladas. Viste jubón parduzco, pequeña golilla y porta un collar dorado con insignia no identificada.

Nuevo ejemplo de caracterización según la moda del Siglo de Oro, tan admirado en la España del XIX, su resolución formal cercana a los postulados de Madrazo ha de situarlo en torno a la década de 1850, entre el final de la etapa de aprendizaje de Fierros y el inicio de su etapa de madurez de vuelta a Madrid.

DF0401

PERFIL DE DAMA DE LA CORTE

c. 1850-1860

Óleo sobre lienzo, 36,5 x 28,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 32; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 304, cat. 181 (repr.).

Sobre un fondo neutro de color grisáceo se recorta un busto femenino de perfil. Es una dama joven, de facciones delicadas y tez rosácea, que viste a la moda de comienzos del siglo XVII. Encuadrada a la altura de los hombros, vemos tan sólo parte de un vestido de tonos pardos y grises, y sobre todo la gola que cubre el cuello e identifica la época en que se inspira. Los cabellos, de color castaño oscuro, se recogen formando ondas en un tocado de plumas, y dejan al descubierto la oreja con pendiente de perla.

La obra, que no pasa de ser un ejercicio de estilo en el tratamiento del rostro femenino,



revela el interés del artista por modelos del mundo barroco, tal y como vemos en otros casos similares. El carácter histórico del atuendo quizá explique la obra como estudio preparatorio para una composición de mayor formato. No en vano el catálogo de Fierros ofrece algún ejemplo de cuadro de historia ambientado en esa época.

DF0402

ESTUDIO DE UN PERRO PARA *LA MUÑEIRA*

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 23 x 43,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 174

Fierros empleó con asiduidad la figura del perro como detalle anecdótico en muchas obras de temática costumbrista. Su presencia en ejemplos de gran formato se explica además como recurso compositivo, como elemento que contribuye al equilibrio de masas en primer término. Así ocurre en cuadros como *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296), *Escena campestre* (DF0360), *Procesión del encuentro en Ribadeo* (DF0363), *Pastor junto a una valla* (DF0357) o *Naufragio en la playa de Ribadeo* (DF0361-DF0362); pero también en composiciones de menor formato como *La vuelta del licenciado* (DF0350) o *Familia campesina* (DF0332); e incluso en retratos infantiles donde el carácter distendido de la obra permite la inclusión de este tipo de licencias, como el de su hija Antonia (DF0231) o el de los niños Jaspe Moscoso (DF0036).



El caso que nos ocupa es un estudio para el perro que aparece en el extremo izquierdo de *La muñeira* (DF0992). Su pose es semejante a la que el artista había ensayado en su copia del mastín de *Las meninas* (DF0396), tendido sobre el suelo, aunque en esta ocasión el animal apoya su cabeza sobre las patas delanteras en una actitud menos noble. De raza semejante, en este caso presenta un pelaje de tonos grisáceo y blanco, aplicados con mayor presteza y pincelada más empastada. La figura es muy semejante también a la del perro que el pintor incluye en *Relación de una leyenda de mar en la Atalaia de Ribadeo* (DF1020), en posición invertida, en el centro en primer término. Por tanto, hubo de echar mano del mismo boceto, aun tratándose de una obra muy posterior.

DF0403

ESTUDIO DE UNA MANO PARA *PEREGRINOS CAMINO DE COMPOSTELA*¹

c. 1855-1858

Óleo sobre tabla, 11 x 21,5 cm.

Madrid, colección particular

La elegante postura del hombre tendido en el suelo en *Peregrinos camino de Compostela* (DF1002) se ensaya aquí en detalle. El interés por la descripción precisa de la mano centra el boceto, sin obviar los juegos cromáticos y lumínicos de los paños a su alrededor con efectos de claroscuro.



¹ Obra inédita.

DF0404

ESTUDIO DE UNA MANO

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo, 26,5 x 12 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

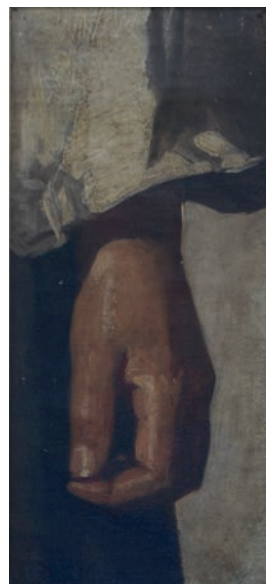
EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 5, nº 1

Una mano, bajo una manga ancha que cubre el brazo hasta la muñeca, cae a lo largo del cuerpo. El tratamiento académico, que denuncia un detallado estudio del dibujo como base de la composición, además del modelado con fuertes contrastes de claroscuro, nos induce a vincularla a la primera etapa de Fierros o al comienzo de la segunda.



DF0405

FRAILE FRANCISCANO

c. 1860-1878

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 55,5 x 33,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980; Soto de Luiña, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 6, nº 96 (cit. como *Un fraile. Estudio de ropajes*); *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 45; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 18; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala III, nº 21; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 4; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 22.

Ocupando toda la altura del lienzo, presenta el perfil de un fraile de cuerpo entero y de pie. Viste hábito franciscano de color grisáceo, con el cordón anudado a la cintura y cayendo por la parte delantera hasta los pies. Se cubre con la capucha de manera que sólo queda al descubierto parte del rostro, recortado en penumbra sobre el fondo neutro. Las manos se disponen entrelazadas ante el pecho en actitud orante.



El tema recuerda a las representaciones de san Francisco realizadas por Zurbarán, y que Fierros pudo conocer. Con ellas comparte planteamiento iconográfico y lenguaje naturalista. Sin embargo, aquí nos encontramos lejos del componente ascético que domina las obras de Zurbarán; el título que se le da al cuadro en el catálogo de la exposición-venta: *Un fraile. Estudio de ropajes*, revela que la intencionalidad de Fierros no es otra que ensayar un ejercicio formal. La excusa de un asunto religioso le sirve para trabajar los

efectos lumínicos sobre la superficie clara de la tela, con una concatenación de zonas iluminadas y zonas en sombra que contribuyen a generar ilusión de tridimensionalidad, a la manera que había aprendido precisamente de la observación de los maestros del Siglo de Oro. Este recurso es el mismo que emplea en otros estudios de tipos costumbristas, ensayados de manera individual siguiendo un esquema semejante: una sola figura de cuerpo entero ocupando toda la composición en un

espacio indefinido. Como en aquéllas, la referencia espacial desaparece, a excepción de la sombra que la figura arroja ante sí por efecto de un potente foco lumínico que procede del ángulo superior izquierdo. La simplicidad cromática se lleva aquí al extremo con una paleta reducida exclusivamente a tonalidades grises tanto en el hábito como en el fondo, aplicada con largas pinceladas pastosas que acentúan los quiebros angulosos de la tela.

DF0406

ESTUDIO DE CABEZA PARA LA FIGURA DE ENRIQUE III DE CASTILLA

c. 1866

Óleo sobre lienzo, 22,5 x 19 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

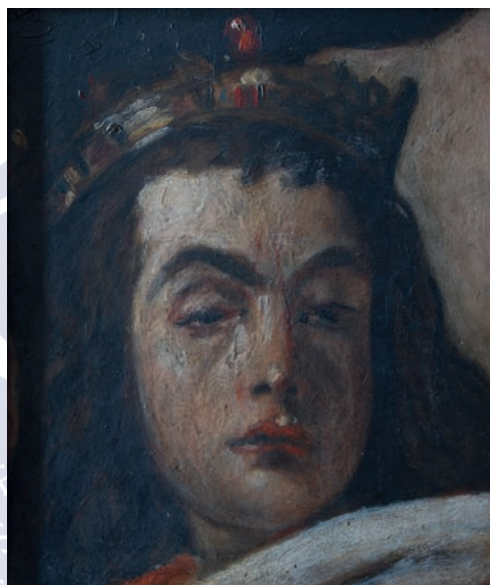
Itinerante, 1968; La Felguera, 1978; Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Exposición de óleos..., 1968, s.p., nº 29; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p. (repr.)

Fierros ensaya en dos lienzos el rostro del rey Enrique III de Castilla para el cuadro que presentaría a la Nacional de 1866 (DF0367). El interés hacia ese detalle se explica no sólo por el gran empeño puesto en el proyecto sino sobre todo por ser el centro expresivo y narrativo de la obra, en el que habría de concentrar una adecuada gestualidad que transmitiese la carga dramática de la escena.

Este es quizá el primero de los dos bocetos que realiza. De factura ligeramente más esquemática, presenta algunas diferencias respecto al otro *modellino* (DF0407) y a la



composición definitiva. Aunque mantiene idéntica actitud en el giro de la cabeza y en el semblante altivo, el rostro transmite aquí un aspecto más lánguido y enfermizo que, aun adecuándose mejor a la descripción que se hace del monarca en las crónicas de su época, carece de la emoción que sí logra el resultado final. Por otra parte, aun dentro de su factura abocetada, el tratamiento formal resulta más lamido y parco en colorido.

DF0407

ESTUDIO DE CABEZA PARA LA FIGURA DE ENRIQUE III DE CASTILLA

c. 1866

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 26 x 21 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; A Coruña, 1973

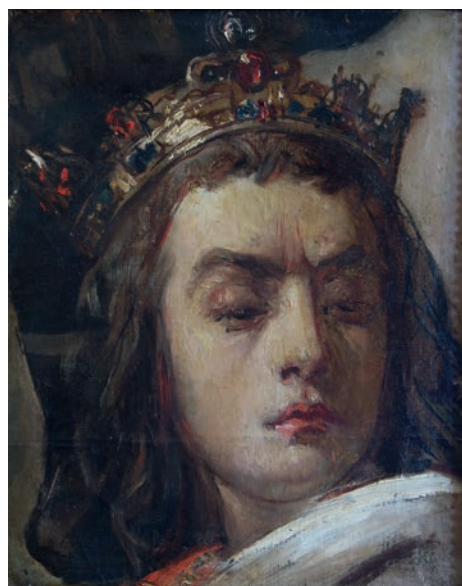
BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 118; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 14; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 28; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 264 (repr.)

OBSERVACIONES

Estuvo expuesto en la Sala Fierros del Museo Provincial de Lugo entre 1957 y 1963.

A diferencia del estudio anterior (DF0406), el pintor consigue dotar al rostro de Enrique III del carácter arrebatado que persigue, y que mantendrá en la composición final. Los recursos pictóricos se emplean aquí con mayor



adecuación para transmitir una actitud enérgica y exaltada. Así, echa mano de una pincelada mucho más viva y luminosa que, sobre un patrón lumínico basado en la contraposición de zonas en luz y zonas en sombra, modela el rostro por medio de manchas cromáticas que acentúan la expresividad del semblante.

DF0408

ESTUDIO DE UNA MANO

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 27 x 16 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 5, nº 2

Fierros, como buen discípulo de Madrazo, es conocedor del valor expresivo que aportan las manos en la representación de la figura humana, sobre todo en el retrato. En este caso ensaya una mano izquierda de rasgos finos que reposa con los dedos índice y pulgar apuntando hacia abajo, apoyado el antebrazo sobre una superficie indefinida. La pose es semejante a la que adopta la diestra del Retrato de Antonia Carrera, c. 1873-77 (DF0139). En cualquier caso, ha de tratarse de un estudio de una etapa un tanto avanzada en la produc-



ción del pintor, tal y como se deduce de la simplificación de efectos pictóricos tanto en el fondo -que varía entre tonos azules, negros y grises- como en la propia mano, tratada con mayor libertad de pincelada y de color que en otros estudios semejantes.

DF0409

CABEZA DE MARINERO¹

1871

Óleo sobre lienzo, 39,5 x 30,5 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1871" (lat. izq.)

Oviedo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 107, cat. 50 (repr.)

Con este título ha llegado hasta nosotros esta cabeza de estudio de un hombre mayor que, terciado hacia la derecha sobre un fondo blanco, dirige su mirada al espectador. Su denominación se debe al característico atuendo, formado por camisa de franjas azules horizontales y una especie de bufanda anudada al cuello, habitual entre los hombres del mar y que Fierros había reflejado en su obra costumbrista. De hecho, estamos ante la representación de un tipo popular que el artista emplea como estudio de rostro. No obstante, la intención naturalista sigue latente y alcan-

¹ Obra inédita.



za aquí buenos resultados en una correcta descripción de la fisonomía por medio de un dibujo minucioso en la captación de los detalles, una pincelada suelta en cabellos y barba y un patrón lumínico que, ayudado por una paleta cromática bien graduada en las carnaciones, subraya los rasgos del rostro.

DF0410

RETRATO DE LA PIPA, O EL FUMADOR

c. 1879-1894

Óleo sobre tabla, 45,5 x 35 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Colección Masaveu (CAS-22)

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909.

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 49 (repr.), 60; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 342, cat. 208 (repr.); *Masaveu 175 aniversario*, p. 50, 51 (repr.).

La obra, que perteneció a la colección Moreno en Buenos Aires, es una pequeña tabla con el busto de un caballero de mediana edad, ladeado hacia la derecha y mirando al espectador. Viste chaqueta oscura, camisa blanca y corbata, y se cubre con bombín. Luce bigote y larga perilla, y sostiene una pipa en la boca mientras esboza una ligera sonrisa.



Es obra de escasas pretensiones y carácter distendido, que se aleja de la sobriedad habitual en los retratos burgueses de la época. La presencia protagonista de la pipa aporta un aire informal y cotidiano reforzado por la expresión cómplice del modelo, y permite

relacionar la obra con otros retratos de carácter, tan del gusto de la sensibilidad del momento, realizados por Fierros, casi siempre con intenciones de índole personal: véanse el autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0110) o el autorretrato del pitillo (DF0263).

Por su parte, la obra se aleja del canon habitual de retrato en el encuadre más próximo de la figura, en sus dimensiones reducidas, en el

tipo de soporte o en cierta libertad de pincelada que da una apariencia abocetada a algunas partes del cuadro y apuesta por la economía de medios al aprovechar la imprimación blanca como fondo de la escena. Estas últimas particularidades técnicas nos llevan a datar el cuadro en la última etapa del artista. Es probablemente la misma obra que se incluye en el catálogo de la exposición-venta con los números 17 o 19.

DF0411

ESTUDIO DE CABEZA DE ANCIANO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 36 x 27 cm.

Firmado: "Fierros" (lat. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala X, nº 16; Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 120, 121, 125 (repr. fig. 5); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 394, cat. 248 (repr.).

En un lienzo de dimensiones reducidas se presenta el estudio de una cabeza de anciano, en formato de busto muy corto, con la cabeza ligeramente ladeada y con la vista elevada. Es obra de carácter preparatorio, tratada con una técnica abocetada y ligera en la que el dibujo desaparece totalmente en favor de un color utilizado con pleno sentido compositivo. La paleta cromática, que se centra en tonos grises, pardos y azules, se aplica con pinceladas briosas y matéricas que tratan de plasmar diferentes calidades táctiles: la piel arrugada en el rostro demacrado, los cabellos alborotados o la barba espesa trabajada con



pigmentos más diluidos. Con este ejercicio formal, que indudablemente nos sitúa en una etapa avanzada de la producción de Fierros, el artista ensaya nuevos recursos expresivos que se alejan del academicismo dominante en la mayoría de sus retratos. El estilo abocetado y matérico para la descripción de un rostro anciano remite a ejemplos singulares como el retrato de Marcelino Moreno Torres (DF0208) en el que Fierros hace uso de un tratamiento similar.

DF0412

ESTUDIO DE CABEZA DE ANCIANO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 37 x 26,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Foz (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 26; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 395, cat. 249 (repr.)

Sigue un planteamiento formal semejante al caso anterior, con idéntico modelo ahora terciado hacia la izquierda y con actitud más serena. De nuevo en formato de busto muy corto, se ilumina desde el ángulo superior derecho y proyecta su sombra sobre el fondo blanco. El estilo abocetado y matérico del ejemplo anterior se repite aquí con una pincelada un poco más contenida, centrada ahora en tonalidades ocre. Este tratamiento recuerda inevitablemente a los estudios de *Viejos al sol* de Mariano Fortuny realizados en la década de 1870¹ y que parten a su vez de modelos barrocos como el *San Andrés* de Ri-



bera (c. 1631)² en cuanto a la descripción de un rostro anciano con una técnica eminentemente pictórica. Ese naturalismo descarnado, propio de la escuela española, será de hecho uno de los principales referentes de Fierros en su intención de plasmar un efecto realista, tal y como hemos visto en otros ejemplos que demuestran su gran admiración por la obra de Velázquez.

¹ Mariano Fortuny: *Viejo desnudo al sol*, c. 1871. Óleo sobre lienzo, 76 x 60 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02612).

² José de Ribera: *San Andrés*, c. 1631. Óleo sobre lienzo, 123 x 95 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01078).



Mariano Fortuny: *Viejo desnudo al sol*, c. 1871. Óleo sobre lienzo, 76 x 60 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02612)



José de Ribera: *San Andrés*, c. 1631. Óleo sobre lienzo, 123 x 95 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01078).

DF0413

ESTUDIO DE CABEZA DE ANCIANO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 36 x 28 cm.

A Coruña, colección particular

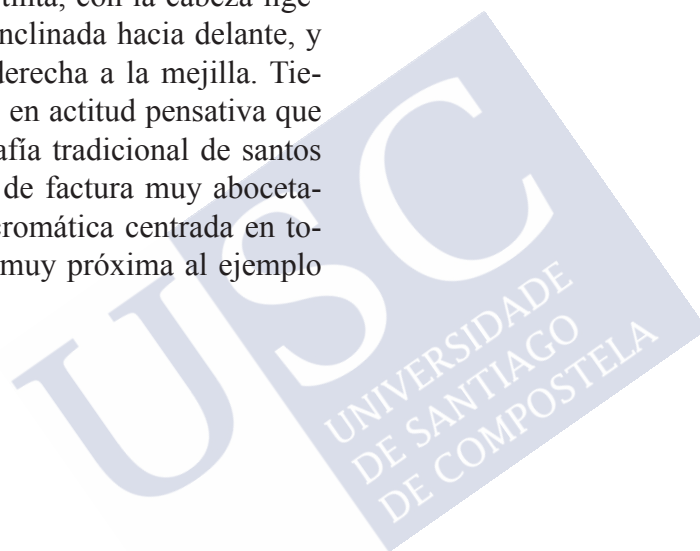
EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala V, nº 19; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 396, cat. 250 (repr.)

De nuevo el mismo modelo anciano sirve a Fierros para una obra de estudio. En este caso adopta una pose distinta, con la cabeza ligeramente ladeada e inclinada hacia delante, y llevando su mano derecha a la mejilla. Tiene los ojos cerrados en actitud pensativa que remite a la iconografía tradicional de santos penitentes. Es obra de factura muy abocetada, con una gama cromática centrada en tonos pardos y ocre muy próxima al ejemplo anterior.





PAISAJE





DF0414

ACANTILADOS EN ASTURIAS

c. 1860-1878

Óleo sobre lienzo, 15,5 x 27 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 11, nº 205; López Vázquez, 1999, p. 408 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 95 (repr.); García Quirós, 2000, p. 46; Rodríguez Paz, 2012 c, p. 73, 77.

Durante la década de 1860, y sobre todo a raíz de su contacto con el círculo de Carlos de Haes, Fierros comienza a manifestar un mayor afecto por el paisaje como objeto artístico. Su interés, que coincide con la expansión del género dentro de la pintura española, es consecuencia lógica, como en la mayor parte de los paisajistas de su generación, de una dedicación previa al género costumbrista. Así, la mirada hacia un determinado territorio va ligada, al menos en este primer momento, a una atención por sus tipos y costumbres que ofrecen una determinada interpretación del entorno.

Es lo que ocurre en este ejemplo, donde el tema de la pesca es la excusa que permite humanizar la representación de un paisaje costero. El artista nos traslada a una localización imprecisa definida por una sucesión de acantilados que ha querido identificarse con el perfil abrupto del litoral cantábrico. La imponente presencia de un paisaje sublime donde, además, la disposición de las figuras de espaldas en primer término recuerda irremediablemente a imágenes arquetípicas del movimiento romántico, se ve sin embargo dulcificada -como señala García Quirós- por el componente anecdótico que impone la representación de ciertos clichés como las gaviotas o alguna pequeña embarcación, e incluso por el enfoque otorgado a la pesca como actividad de ocio.

No en vano, el artista construye el paisaje a base de esquemas formales que denuncian un método basado más en la asimilación de



otros referentes artísticos que en la observación directa del medio. El espacio se construye por medio de una sucesiva concatenación de cabos en el acantilado, combinada con un punto de vista elevado que ofrece una amplia panorámica de la costa, un esquema habitual del paisajismo romántico que vemos repetido en otras obras de Fierros. Por otra parte, el que se trate de un paisaje temprano se aprecia en el reducido espacio que ocupa el cielo, que apenas reclama la atención del artista, y sobre todo en la dureza de un patrón lumínico pensado aún con criterios académicos. Así se aprecia en el artificioso *sfumato* del fondo o en los fuertes contrastes de claroscuro de las rocas en primer término, que quedan lejos de lograr una sensación de verosimilitud atmosférica. Con todo, se observa su evidente interés por la representación de efectos lumínicos sobre las superficies: véanse por ejemplo los reflejos en el agua, aunque se trabajen aún de manera muy convencional. Por otra parte, la dependencia de una marcada línea de contorno para delimitar los contornos, que subordina una pincelada pastosa y cargada, nos sitúa una vez más en una etapa temprana dentro de la dedicación de Fierros al paisaje.

DF0415

CASCADA¹

c. 1860-1878

Óleo sobre lienzo, 14 x 18 cm.

Lugo, colección particular

El interés de Fierros por la representación de pequeños detalles o fragmentos de un entorno natural resulta frecuente en sus primeros paisajes. Es el caso de este cuadro, con el sencillo motivo de la cascada que cae a un río. La composición es simple, basada en recursos clásicos que delatan la deuda del artista con su formación académica: una visión frontal desde la orilla opuesta del río que muestra el tema en medio término, y un peñasco en el ángulo inferior derecho como elemento que fija el primer plano. La etapa temprana a la

¹ Obra inédita.



que se adscribe la obra se advierte también en la ausencia del cielo en la composición, además de la rudeza de la representación que sin embargo demuestra su voluntad de plasmar una imagen naturalista: véanse los efectos de reflejos sobre el agua o la tendencia a liberar la pincelada hacia un estilo más pictórico.

DF0416

PAISAJE

c. 1860-1878

Óleo sobre lienzo, 50 x 66 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.)

Colección de Arte Afundación (n.º inv. 762)

PROCEDENCIA

Colección Caixavigo, Colección Caixa Ourense y Colección Caixa Pontevedra; Colección Caixa nova; Colección Novacaixagalicia

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 2018

BIBLIOGRAFÍA

Ilarri Jimeno – Pablos – Ilarri Junquera, 1993-1995, p. 36 (repr.); Pablos - Cacheiro, 2002, p. 25 (repr.); Pablos, 2003, p. 32 (repr.); *Galia Universal...*, 2018, p. 133 (repr.).

Desde un punto de vista elevado se ofrece una panorámica de un paisaje costero. Bajo un cielo de nubes blancas y entonación dorada que sugiere el momento de la caída del día, y con un horizonte a media altura, se extiende un mar verdoso, con olas que rompen en



la orilla. A la izquierda, en diferentes niveles de profundidad, asoma el perfil de una costa de acantilados de aspecto abrupto que parece remitir a la orografía característica del litoral cantábrico y de la comarca natal del pintor.

La obra es quizá una de las que mejor expresan la asimilación de Fierros de la tradición del paisaje clasicista europeo tan determinante en la conformación romántica del género. La visión amplia, la disposición ordenada y sosegada de los elementos del entorno, la luz de atardecer, o la presencia de figuras en pri-

mer término como referente humanizador del entorno que aporta además un detalle anecdótico, son cuestiones que se vinculan con esa tendencia. La belleza y singularidad del paisaje se valora en función de su pintoresquismo, con una serie de clichés visuales que son propios del paisajismo romántico. En este sentido, la obra parece combinar una observación directa de un paisaje real con cierto

grado de invención del artista, que reformula la escena en el taller para crear un resultado de una belleza arquetípica según pautas académicas. Obsérvese el cuidado sentido de la composición, con una gran masa de árboles en primer término que deja oculta la mitad derecha del cuadro para llevar nuestra mirada hacia el fondo en el lado opuesto.

DF0417

TORMENTA EN EL CANTÁBRICO

c. 1870

Óleo sobre lienzo, 65 x 76 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 66, 113, 150 (repr.); López Vázquez, 1974, p. 10; Villa Pastur, 1985, p. 128; Villa Pastur, 1994, p. 26 (repr.), 46; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luearca...*, 1994-1995, s.p., nº 15; Römer, 2003, 406; Barón, 2007 a, p. 38; Rodríguez Paz, 2012 c, p. 76, 77 (repr.).

El cuadro procede de la misma colección que una de las versiones de *La playa de Luearca* (DF0347), con la que coincide en dimensiones y en idéntico marco oval. Por lo tanto, parece lógico pensar que ambas obras fueron concebidas, si no de manera simultánea, al menos sí en fechas próximas y para un mismo destinatario. Sin embargo, el paisaje representado ofrece aquí una imagen muy distinta: ya no se trata de una visión apacible de la costa como espacio de recreo, sino la de un mar agitado, tenebroso y sobrecogedor que concuerda plenamente con el concepto de paisaje sublime propio del romanticismo. De hecho, el motivo de la tormenta aparece con frecuencia vinculado a la pintura de marinas, pues aparte de su atractivo pictórico lleva asociada, sobre todo en el caso de rompientes de mar, la idea de la tenacidad y la lucha del hombre contra un destino adverso.

En este ejemplo nos sitúa ante un litoral de abruptos acantilados que ha de corresponder



con la costa de Luearca o Ballota: en el perfil escarpado de las peñas en último término parece reconocerse la silueta de Las Combiechas, junto a la Playa de Ruicabo o de Riocabo en la que el artista pudo haber fijado su posición.

Por otra parte, Fierros presenta aquí una idea de paisaje más novedosa: se trata ya de un paisaje puro que valora el escenario natural como asunto con entidad temática suficiente, y que por lo tanto no necesita apoyarse en la anécdota que proporciona la presencia de la figura humana.

Con todo, el esquema compositivo sigue parámetros ya empleados en otras obras: la mitad izquierda del lienzo queda reservada a la gran masa rocosa del acantilado, hacia la que se dirige desde el margen derecho una sucesión de olas que rompen contra ella. Se trata de una variante del esquema de paisaje romántico conformado a través de una concatenación de cabos y ensenadas -que ya veíamos en *La playa de Luearca* o *Acantilados en Asturias*

(DF0414)-, y que en esta ocasión se reduce a esa gran roca y un peñasco que fija el primer término. El efecto de profundidad viene definido aquí por la línea de fuga que dibuja el bucle de la ola a punto de romper, y que nos conduce visualmente hacia al fondo. Pero es sobre todo por medio del empleo de una luz que difumina las formas a medida que la vista se aleja como el pintor pretende potenciar esa profundidad centrando la atención en la entonación crepuscular del cielo, un cielo que a pesar de ocupar un espacio aún reducido reclama un creciente protagonismo respecto a obras anteriores como parte fundamental que subraya el clima tormentoso de la escena.

DF0418

RÍO CON BARCA

c. 1860-1878

Óleo sobre lienzo, 21 x 28 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Dionisio Fierros 1827-1894. *Íntimo y mundano*, 2000, p. 97 (repr.)

La composición se organiza según esquemas clásicos. A la derecha, un árbol junto a la orilla sirve para fijar el primer término. A continuación se dispone el río en diagonal para sugerir profundidad, formando un meandro hacia el fondo que queda oculto tras la orilla opuesta, repleta de árboles. Más allá se vislumbran otros accidentes del paisaje más difusos, bajo un cielo blanquecino que apenas tiene presencia en la escena.

El motivo del río sirve al artista para mostrar un pequeño paisaje sin grandes pretensiones más allá de la representación de un fragmento de la naturaleza. Pintado quizá directamente del medio natural, como sugiere su estilo abocetado de factura rápida, muestra además el interés de Fierros por la captación de efectos de reflejos en el agua. No obstante, su resolución es un tanto convencional, influida aún por modelos académicos en la forma de

La correcta plasmación de esos efectos atmosféricos es de hecho uno de los objetivos del artista, que aborda el paisaje desde un tratamiento eminentemente pictórico. Si bien persiste un empleo del dibujo en la definición de las formas, queda restringido a delimitar los contornos de las rocas para dar paso a una pincelada ligera y jugosa que trabaja con la mancha cromática sobre una paleta de tonos blancos, pardos, grises y verdosos. Obsérvese el efecto empastado y matérico de la pincelada en el blanco de la espuma, en contraposición a la más diluida de las nubes o las rocas del fondo.



abordar el paisaje, tanto en cuestiones técnicas como en la propia concepción del género. Nótese, por una parte, la sobriedad de la paleta cromática, ligeramente animada por un breve toque de pincelada roja en la barca, además del artificioso *sfumato* y del esquema compositivo ya comentado. Por otra, la propia presencia de la barca como motivo pintoresco denota la necesidad de recurrir a elementos externos que humanicen el paisaje.

DF0419

PAISAJE DE SIERRA

c. 1860-1878

Óleo sobre lienzo, 23,5 x 36,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 22; Villa Pastur, 1994, p. 78; López Vázquez, 1999, p. 369 (repr.).



El motivo pictórico de la montaña es uno de los más recurrentes en el paisaje del siglo XIX. Gran parte de su éxito se debe a la difusión que de este tema hacen Carlos de Haes y su círculo más próximo, al promover un método paisajista consistente en salidas periódicas a la naturaleza para tomar apuntes directamente del entorno, que luego emplearían para componer el cuadro en el taller. Desde la cercanía de Madrid, la sierra de Guadarrama fue uno de los destinos predilectos de estos pintores, que encontrarían allí un espacio idóneo para el desarrollo de su trabajo.

Fierros, que conoció a Haes y pudo participar de esa metodología, se dejó sugestionar también por el tema de la montaña, y aunque no de manera tan reiterada como otros motivos paisajísticos, ha dejado varios ejemplos de notable interés. No en vano, en su Asturias natal pudo observar de primera mano amplios paisajes montañosos, muy próximos a su hogar, que hubieron de servirle de inspiración.

En el caso que aquí comentamos, no ha sido identificado con un entorno concreto. Su tratamiento arquetípico, que sigue las pautas habituales del paisaje romántico, ofrece una visión panorámica desde un punto elevado que construye la vista con una sucesión en profundidad de diferentes elementos paisajísticos. En último término, bajo un cielo plomizo de aspecto invernal, se recorta la silueta escarpada de una cordillera nevada. En primer término, un sendero cruza en diagonal entre una densa arboleda, rompiendo ligeramente con su disposición la marcada horizontalidad

de la composición. En medio del camino, dos figuras aportan la dimensión humana al paisaje, potenciando la grandiosidad de la montaña como resabio de un ideario romántico aún presente en la obra de Fierros. Al mismo tiempo, su presencia pone la nota anecdótica en la composición, animando además el sobrio cromatismo de tonos fríos del paisaje con una pequeña pincelada de carmín. Al mismo tiempo, la factura abocetada, de toques largos y empastados, subraya el carácter de estudio de la obra, de pequeñas dimensiones.

DF0420

PAISAJE CON CASAS

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 190 x 280 mm.

Firmado: "Fierros" (áng. inf. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 12

El artista ofrece un encuadre elevado desde el que representa la escena en medio término, prescindiendo del primer plano. Está presidida por un grupo de casas, en diferentes alturas y niveles de profundidad, que se observan desde un encuadre un poco ladeado. En este sentido, presenta una idea semejante a la que ofrece en *Paisaje nevado* (DF0458). El fondo



se cierra con una masa de árboles bajo el cielo apenas definido. Es obra de gran sobriedad, con una paleta cromática muy reducida y una técnica aún sujeta a cierto rigor lineal, especialmente en el tratamiento de la arquitectura.

DF0421

PAISAJE SIN CASAS

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 530 x 400 mm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 14; Gijón, 1980, nº 39

El título, debido a Gamallo, se entiende por oposición a la acuarela *Paisaje con casas* (DF0420). Como en aquella, muestra una vista panorámica desde una posición elevada, dejando el motivo principal en medio término y sin apenas referencias al primer plano, en este caso una porción de terreno en desnivel ante la masa boscosa del centro. Con un horizonte situado a media altura de la composición, los árboles destacan sobre el cielo blanquecino y el resto del paisaje. El pintor los capta con pincelada ligera pero atendien-



do a la representación de sus singularidades, de lo que se colige su método de observación directa del medio y su práctica de pintar directamente en la naturaleza

DF0422

HÓRREO

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 230 x 290 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 12, nº 7

El motivo del hórreo es, por su pintoresquismo, uno de los más recurrentes en cuadros de ambientación rural del catálogo de Fierros, ya sea en escenas costumbristas o en pequeños paisajes como el caso que aquí comentamos. Su presencia, más o menos protagonista, se vincula casi siempre a obras de su última etapa, realizadas en Asturias, donde el hórreo destaca como elemento singular del entorno. En este caso, centra la composición en la vista parcial de un caserío de notable magnitud; no en vano, la presencia de un hórreo de gran capacidad es relevadora de una casa de cierta dignidad. El que aquí se representa -aunque el encuadre de la imagen no permita verlo en su totalidad- parece ajustarse al modelo de panera: de planta cuadrada, con tejado a cuatro aguas con caballete y asentado sobre más de cuatro pilares o *pegoyos*. Por otra parte, la cubierta de teja nos sitúa en una comarca de



Asturias alejada del occidente, donde es común el uso de pizarra: hemos de pensar por lo tanto en Oviedo o Ballota, dos de los principales focos de acción del artista, como lugar donde fue pintada esta obra. La gran paquedad cromática del paisaje, construido exclusivamente sobre tonos tierra, resulta característica de una acuarela de especial sobriedad, en la que además la pincelada se supedita a un dibujo amarrado y firme que hace uso de una línea de contorno gruesa, a diferencia de otras acuarelas donde la libertad pictórica es mucho mayor, lo que nos induce a datarla en una fecha relativamente temprana en la dedicación del pintor a esta técnica.

DF0423

CONVERSANDO EN LA ESCALERA

c. 1879-1894

Acuarela y lápiz sobre papel, 470 x 300 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

INSCRIPCIONES

"38/60" (a lápiz, áng. sup. izq.)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980; Soto de Luiña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 16; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 14; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 11 (repr.).

OTROS TÍTULOS

Rincón de Porcillán

Al fondo de una robusta escalera de piedra que da acceso al piso superior de la casa se sitúan dos mujeres, sentadas en los últimos peldaños. Visten ropa de diario, con falda, mantelo, camisa y dengue, y llevan el cabello recogido y sin cubrir. Su presencia, casi anecdótica, es la excusa para dotar de asunto a la



representación de un espacio arquitectónico, principal motivación de la obra. De hecho, el pintor se recrea en la descripción de detalles y en la diferenciación de materiales y texturas: piedra, madera, vidrio..., aun con los condicionantes que exige la técnica de la acuarela para una ejecución rápida. El estilo popular de la arquitectura, propio de muchas viviendas tradicionales de Galicia, ha llevado a Gamallo a dar al cuadro un título que lo ubica en el ribadense barrio de Porcillán, donde residía la familia política del pintor.

DF0424

SOLANA EN UNA CASA DE ALDEA ASTUR

c. 1879-1894

Acuarela y lápiz sobre papel, 465 x 305 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

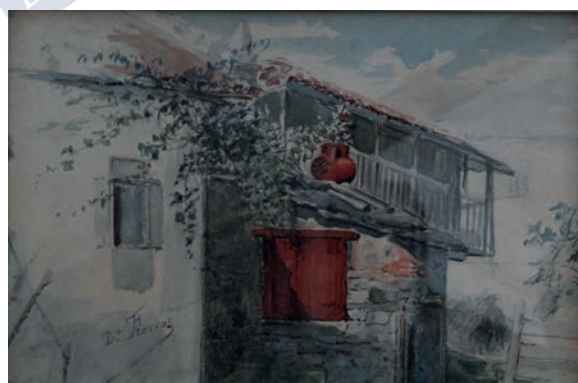
EXPOSICIONES

Madrid, 1966; A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992; Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., nº 29; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala II, nº 25; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p. (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 17 (repr.).

De manera semejante a lo que ocurre en la acuarela *Conversando en la escalera* (DF0423), el pintor muestra aquí un rincón



de una casa propia de una zona rural de Asturias o Galicia. El aspecto pintoresco del tema es de nuevo lo que mueve al artista a representar un asunto trivial que lleva implícita la idea de la vida sosegada en el campo. En este caso, sin presencia de figura humana, la arquitectura es la única protagonista de la obra, ocupando casi todo el espacio compositivo.

A la izquierda se ve una pared encalada de blanco en la que se abre un pequeño vano a media altura. Formando ángulo con ésta, un segundo muro de mampostería vista, con una ventana de madera pintada de un intenso color rojo, define otra parte de la vivienda. Este segundo volumen, de menor altura, se cubre

con tejado de pizarra, en el que asoma una enredadera y un caldero del mismo color que la ventana. Al fondo, una galería volada define la misma inclinación hacia el exterior, donde apenas se adivina un fragmento de huerta bajo un cielo de nubes blancas.

DF0425

PAISAJE RURAL¹

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 240 x 340 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

El pintor escoge un punto de vista bajo para representar un sencillo paisaje campestre de gusto típicamente romántico. Compuesto a base de una sucesión de elementos que definen progresivos niveles de profundidad, muestra en primer término un río serpenteante entre el terreno que conduce hacia un sencillo puente. En medio término, un grupo de



árboles centra la composición, cerca de una casa en el lado derecho. El fondo se cierra con una masa boscosa más densa, definida con trazos de pigmento más diluidos.

¹ Obra inédita.

DF0426

IGLESIA Y RÍO DE VILASELÁN

c. 1872-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 48 x 31 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

PROCEDENCIA

Herederos del pintor; Dionisio Gamallo Fierros, 1973; colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 28

Aunque el formato vertical no es el habitual en la obra de Fierros, que mostró predilección por las vistas panorámicas, su combinación con el recurso del sendero serpenteante nos sitúa ante un cliché ampliamente difundido por



los paisajistas de la escuela de Barbizon, que lo emplearon con frecuencia como método para potenciar la ilusión de profundidad. No obstante, Fierros no logra el grado de verismo

deseado, sobre todo por fijar un horizonte alto que apenas se distancia del primer término y por el artificioso *sfumato* en el fondo. La obra es, por otra parte, deudora del paisajismo de Costable, no sólo en cuanto a la representación de un medio idílico y pintoresco -donde la presencia humana sigue siendo la anécdota que humaniza el entorno, ejemplificada aquí por la lavandera junto al arroyo y otras dos figuras en la orilla opuesta-, sino también por recursos estilísticos y formales, como el em-

pleo de una pincelada jugosa y abocetada, o la presencia firme de las sombras que aleja el resultado final de la viveza lumínica de paisajes posteriores. El método paisajista que lleva al artista a plantar su caballete en plena naturaleza, aun cuando termine la obra en el taller, se aprecia en la medida en que Fierros aborda un paisaje real que ha sido identificado con la parroquia ribadense de Vilaselán. La realización del cuadro ha de vincularse así a alguna estancia del artista en Ribadeo.

DF0427

ARBOLEDA

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 25 x 34,5 cm.

Lugo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1999, p. 393 (repr.)

El motivo del árbol, que Fierros estudia en multitud de apuntes, de manera individual o conjunta, fue muy querido por el paisajismo del XIX como elemento fundamental en la definición del entorno natural. En este caso, la obra se concibe como sencillo boceto donde ensaya directamente del natural el tratamiento pictórico de un paisaje boscoso. Con una factura esbozada que da todo el protagonismo a la mancha cromática, presenta una densa masa de árboles, sin más referen-



cia espacial que una pequeña zona vacía en la parte inferior. Toda la escena está repleta de vegetación, confundiéndose unos árboles con otros en su factura empastada sobre una paleta de verdes, marrones y ocre. El sentido claroscuro de la escena refuerza esa sensación, sugiriendo un espacio de escasa luz que tan sólo se abre a un pequeño claro al fondo.

DF0428

CASCADA

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 450 x 295 mm.

Santiago de Compostela, colección particular

INSCRIPCIONES

“46/25” (a lápiz, áng. sup. izq.)

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala VII, nº 3

El asunto pone de manifiesto una vez más el interés del artista por la captación en acuarela de pequeños motivos naturales. Aquí se centra en la representación del torrente de agua que cae a ambos lados de un pequeño árbol que brota de la roca. Para ello aprovecha la tonalidad blanca del papel en la captación de la espuma del agua en movimiento, auténtica protagonista del cuadro. El resto de la esce-



na se compone a base de manchas de color aplicadas en rápidas pinceladas sobre tonos azules, pardos y verdes. La obra ha de ser una de las tres que se incluyen en el catálogo de la exposición-venta con el mismo título.

DF0429

EL HÓRREO DEL FRESNO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 52 x 58 cm.

Valladolid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 114, 156 (repr.); Villa Pastur, 1973 b, p. 47; *Maestros asturianos*, 1974, s.p.; López Vázquez, 1974, p. 10; Villa Pastur, 1977, p. 137; Villa Pastur, 1985, p. 128; López Vázquez, 1993, p. 166; Villa Pastur, 1994, p. 46, 58 (repr.); 79; López Vázquez, 1999, p. 376; García Quirós, 2000, p. 47; Römer, 2003, 406.

El cuadro es, con gran probabilidad, el mismo que la historiografía del pintor menciona de manera habitual como *El hórreo del fresno*: la alusión a este título es frecuente en pequeñas reseñas de Fierros, citándolo junto a alguna otra obra. En realidad, su adscripción con total seguridad es difícil a falta de datos más concretos, y sobre todo por presentar un asunto que el artista trató en más de una ocasión con ligeras variaciones. Muestra un paisaje rural donde la aglutinación de elementos pintores-



cos define el sentido fundamental del cuadro. En primer término, unos muchachos conversan sentados sobre un muro de piedra junto a una valla, mientras descansan del cuidado de las reses que pastan cerca de ellos. Desde la valla comienza un camino que, pasando junto a las mieses presididas por un gran almiar, conduce hasta el hórreo junto al árbol que da nombre a la obra. Levantado sobre altos pe-

goyos, muestra la opulencia de la casa en su galería repleta de panojas de maíz, que nos sitúan además en el tiempo de la cosecha al final del verano. Ante la panera, varias figuras se sitúan junto a un carro; al otro lado, otras construcciones terminan de definir el recinto del caserío, ubicado ante un paisaje de montaña que se cubre de una neblina grisácea.

Toda la escena redonda en la imagen idealizada de paisaje rural que Fierros repite en la mayor parte de su producción. La visión arcádica de la naturaleza, de las labores del campo, de una existencia sosegada pero de

trabajo constante, está presente en este caso de forma más evidente que en ningún otro. Todo ofrece un aspecto sereno y apacible desde la sublimación de la vida en el campo que potencia el ideario realista. El concepto de abundancia y riqueza de la tierra está presente también: desde las mieses repletas, al carro y el hórreo cargado con la cosecha, o los animales pastando. Todo sugiere una escena bucólica, que Fierros aborda desde un estilo colorista y vivaz, con una pincelada vibrante y una paleta de gran riqueza que remite a su última etapa.

DF0430

PAISAJE DE MONTAÑA¹

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 465 x 305 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

El gusto por la estética geológica que desarrolla el paisajismo del XIX se manifiesta con frecuencia en la representación de rocas y montañas como motivos que asumen el protagonismo absoluto de la obra. Asociado en ocasiones a la retórica de lo sublime², su fortuna como variante paisajística es deudora en gran parte del método difundido por Carlos de Haes, basado en la observación directa del medio para tomar apuntes del natural con los que luego componer el cuadro en el estudio. No en vano, el esquema que Fierros presenta en este caso resulta cercano a ejemplos del propio Haes para vistas de montaña -recuérdese su célebre *Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*³-, con una sucesión de diagonales que definen la orografía escarpada del terreno y se entrecruzan generando ilusión de profundidad en una escena donde desaparece cualquier referencia al cielo. Sin embargo, a pesar de las similitudes temáticas



o compositivas, estamos aquí ante una obra que, si no pintada directamente en la naturaleza, al menos sí refleja la voluntad de captar la realidad sin el artificio del taller. La rapidez técnica que exige la acuarela fuerza al artista a evitar recrearse en excesivos detalles, para ofrecer una impresión general de la escena centrada sobre todo en cuestiones lumínicas: los juegos de luces y sombras sobre las rocas, combinados con una reducidísima paleta de tonos fríos y una pincelada decidida, componen una imagen vibrante para una de las acuarelas más interesantes de Fierros.

¹ Obra inédita.

² Litvak, 1991, p. 34.

³ Carlos de Haes: *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa*, 1876. Óleo sobre lienzo, 168 x 123 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04390).

DF0431

LA CASA DE LOS FAMILIARES DEL PINTOR EN TABLIZO

c. 1880-1890

Acuarela sobre papel, 400 x 550 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala II, nº 22; Villa Pastur, 1973 a, p. 66, 114, 150 (repr.); Villa Pastur, 1973 b, p. 47; Villa Pastur, 1977, p. 137; Villa Pastur, 1985, p. 128; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 12 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 42 (repr.), 46.

La obra ha llegado hasta nosotros con este título, sin precisar a qué parientes del pintor se refiere. Creemos no obstante que ha de tratarse de algún hermano de Fierros que permaneciese en Ballota: la casa, que en la actualidad mantiene la apariencia que muestra la acuarela, aunque en estado de abandono, se encuentra en la parroquia vecina de Tablizo. El pintor, situado en un nivel bajo del terreno en pendiente, ofrece una vista de la vivienda desde la parte posterior, que emerge como un gran bloque de planta cuadrangular, dos alturas y cubierta de teja. La fachada está presidida por un balcón volado en el que se vislumbra una pequeña figura que ha querido identificarse con una de las hijas del artista: este dato nos permitiría precisar la fecha del cuadro en la década de 1880. A un lado de la casa se erige una panera con corredor, y ambas construcciones se rodean de árboles frondosos.



La libertad de pincelada que exige la acuarela se ve aquí un poco más constreñida al rigor de la línea que define las formas, especialmente en el tratamiento de la casa. Con todo, se da rienda suelta a una gran vivacidad cromática, con tonos puros apenas diluidos que aportan frescura: es el caso del azul del cielo o los verdes del paisaje. Al mismo tiempo se pone de manifiesto el interés del pintor por la captación de efectos lumínicos: véase la sombra de la cornisa sobre la fachada o la del árbol a la derecha sobre la hierba.

La obra, propiedad de los descendientes del pintor, hubo de incluirse en la exposición-venta. Quizá corresponda con una de las que se citan en el catálogo con el título *Casa de aldea*.

DF0432

CANCILLA¹

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 300 x 470 mm.

Firmado: "Fierros" (áng. inf. izq.)

Foz (Lugo), colección particular

PROCEDENCIA

Antonia Carrera; regalo de ésta en 1914.

EXPOSICIONES

¿A Coruña, 1973?

Un paisaje en desnivel en primer término, con algunas rocas y arbustos, da paso a una zona más frondosa en mitad del paisaje, bajo un cielo blanquecino. Una pequeña portilla de madera, entreabierta, destaca como único signo de una intervención humana sobre un entorno de naturaleza agreste pero vinculado al mundo rural. Trabajada con una técnica rápida y muy diluida, la obra es ejemplo del gusto de Fierros por pequeños motivos pai-

¹Obra inédita.



sajísticos de carácter intrascendente, tomados directamente del natural.

Una etiqueta en el reverso, que le da el nombre con el que la catalogamos, relaciona la obra con la exposición antológica de 1973. Sin embargo, no se localiza en su catálogo, ni por título ni por propietario, con lo que quizá no fuese expuesta.

DF0433

RINCÓN DEL JARDÍN BOTÁNICO DE OVIEDO

1881

Acuarela sobre papel, 235 x 335 mm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1881"

Málaga, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992



BIBLIOGRAFÍA

Couselo, 1950, p. 74; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 30; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala II, nº 23; Villa Pastur, 1973 a, p. 114; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 13; Villa Pastur, 1994, p. 12.

El interés científico con que la pintura del Romanticismo y del Realismo se aproxima al medio natural se manifiesta de manera evidente, en el caso de Fierros, en una especial predilección por los motivos vegetales y florales. Es el caso de la acuarela que aquí comentamos, ejemplo de su última etapa, en el

que dicho motivo trasciende el cliché de mero acompañamiento decorativo de una composición mayor para erigirse como asunto autónomo. El pintor conjuga ese interés con el empleo de la acuarela, habitual en este tipo de obras al permitirle una ejecución rápida en su captación directa del natural. No obstante, la técnica apurada no supone un obstáculo para que el artista recree cierta variedad de arbustos y flores silvestres bajo un efecto colorista y vibrante.

El tratamiento del tema hubo de sugestionar a

Gamallo a la hora de asignarle un título, cuando la incluyó en el catálogo de la exposición antológica de 1866. En efecto, la inscripción de fecha -muy poco habitual en acuarelas de Fierros- la encuadra en los primeros años de residencia del pintor en Oviedo, donde pudo observar en detalle la amplia variedad de especies naturales del jardín botánico ubicado en el Campo de san Francisco, muy próximo

a la que sería su vivienda en la calle Uría. En el reverso del bastidor lleva adherida una etiqueta de la exposición de 1973 que la identifica con el título *Matorral de flores*. No obstante, ha de tratarse de un error de catalogación o de adscripción, ya que en el listado de obras expuestas no aparece ninguna otra con ese nombre, y sí figura una acuarela con el título *Flores del Jardín Botánico de Oviedo*.

DF0434

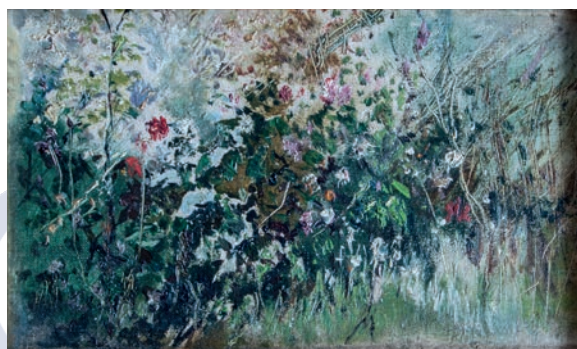
FLORES SILVESTRES¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 15,5 x 24 cm.

Lugo, colección particular

El asunto es muy similar al de *Rincón del Jardín Botánico de Oviedo* (DF0433): un matorral de flores como único protagonista del cuadro, que interesa al pintor por su valor pictórico. En este caso, el tema le lleva a desarrollar un tratamiento mucho más abocetado, deshaciendo la pincelada en una amalgama de color y mancha. La aplicación pastosa del pigmento refuerza el efecto vibrante del motivo vegetal, permitiéndose el artista jugar con las texturas para reforzar esa sensación: com-



párense las zonas de pincelada espesa con otras más diluidas; véanse también los trazos enérgicos en los que rasga el pigmento con el extremo posterior del pincel, componiendo así una obra donde la soltura técnica determina un resultado eminentemente pictórico.

¹ Obra inédita.

DF0435

PAISAJE DE MONTAÑA¹

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 462 x 310 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

PROCEDENCIA

Descendientes del pintor

El primer término queda definido por un terreno en marcado desnivel, entre una zona rocosa y una masa de árboles. Al fondo se recorta el imponente perfil de una montaña bajo un cielo de nubes blanquecinas que ocupa casi la mitad de la composición. El tema puede ponerse en relación con otras vistas de montaña que Fierros trata en más de una ocasión, siguiendo así un asunto habitual del paisajismo de la segunda mitad del XIX. Por otra parte, a pesar de la rapidez de ejecución que determina la acuarela, se aprecia cierto ajuste a una base lineal que define con claridad los elementos del paisaje, todo ello sin renunciar a la viveza de la pincelada y a la observación de efectos lumínicos sobre el entorno: véase,

¹ Obra inédita.



en este sentido, la sombra que se proyecta sobre la zona derecha del terreno.

Según testimonio de sus actuales propietarios, la obra fue un regalo de los descendientes de Fierros -probablemente de Antonia- a la ribadense Valentina de Torres y su esposo, juez en Palma de Mallorca, con motivo de su boda. Una segunda acuarela que completaba el regalo se perdió en el viaje entre Ribadeo y Palma.

DF0436

PAISAJE¹

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 230 x 340 mm.

Zaragoza, colección particular

Vuelve a emplear el mismo recurso del paisaje en desnivel en primer término, de nuevo oponiendo una zona boscosa a otra de monte bajo que marca la elevación hacia la derecha. Al fondo, en ese punto elevado, se adivina el perfil de una casa y un pequeño hórreo que alude a un entorno rural. Es obra de pincelada rápida y muy diluida, que tiende a la esquematización en la representación de algunos elementos: véase la casa y sobre todo el cielo,

¹ Obra inédita.



apenas definido por un brochazo blanco. La paleta cromática es sobria, muy reducida a la gama de verdes en diferentes tonalidades.

DF0437



PESCADORES EN GIJÓN

1882

Óleo sobre lienzo, 82,5 x 118 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1882" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

INSCRIPCIONES

“(Gijón)” (sobre la firma, áng. inf. der.)

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 11, nº 220

Prácticamente inédito hasta la fecha, es uno de los paisajes de mayores dimensiones pintados por Fierros. Presenta una vista de la costa, a pie de playa, con varias rocas en primer término entre las que asoman dos pescadores. Además de su componente pintoresco, vinculable a amplias vistas panorámicas, el tipo costumbrista del pescador de caña resulta arquetípico del paisaje de la segunda mitad del XIX: no en vano, suele llevar asociada la idea de perseverancia en la consecución de un fin, concepto presente también,

aunque con diferente tratamiento, en representaciones de tempestades marinas de las que el propio Fierros ha dejado varios ejemplos¹. Por otra parte, la figura del pescador admite una lectura análoga a la del campesino, que bajo la iconografía del realismo se entiende como la de un hombre en contacto directo con la naturaleza de una forma casi mística, y que gracias a su trabajo extrae los frutos que aquélla le ofrece². Bajo este enfoque Fierros lo aborda en distintos casos: además del que aquí comentamos, en *Acantilados en Asturias* (DF0414), obra más temprana, y en el pequeño lienzo titulado precisamente *Pescadores de caña* (DF0352), que con gran probabilidad sea un boceto preparatorio para esta composición.

El artista escoge un punto de vista bajo, desde la orilla, para ofrecer una panorámica del paisaje en la que una sucesión de elementos genera ilusión de profundidad: desde el primer plano con los peñascos que la marea baja deja al descubierto, hasta otros más alejados donde se si-

¹ Litvak, 1991, p. 160-163; López Vázquez, 2003 a, p. 20; Monterroso, 2003, p. 52-53.

² Litvak, 1991, p. 53, 83.

túan los pescadores, casi al mismo nivel que el acantilado que cierra el lado derecho, hasta llegar a la extensión de costa que asoma en ambos extremos siguiendo la línea del horizonte. Un horizonte que divide el lienzo en dos mitades, concediendo el mismo espacio al mar y al cielo, cubierto de nubes grises en contraste con la calma del agua: el gran protagonismo del cielo, que se trabaja como espacio con entidad propia y que ayuda a transmitir un determinado concepto

DF0438

BOCETO PARA *PESCADORES EN GIJÓN*

c. 1882

Óleo sobre tabla, 14,5 x 19 cm.

Málaga, colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000; Vigo, 2003

BIBLIOGRAFÍA

Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano, 2000, p. 98 (repr.); García Quirós, 2002, p. 118; López Vázquez, 2003 a, p. 173 (repr.); Römer, 2003, 406.

OTROS TÍTULOS

Paisaje con pescadores en Ballota

Aunque a menudo titulado Paisaje con pescadores en Ballota, se trata en realidad de un boceto para el cuadro *Pescadores en Gijón*, de 1882 (DF0437). Como es habitual en obras de gran formato, Fierros ensaya la composición en un *modellino* para el que cuenta con

de paisaje, preludia en su aspecto tempestuoso ejemplos posteriores como el de *Las Carrayas* (DF0463), si bien aún persisten clichés un tanto convencionales en la iluminación crepuscular del fondo. Con todo, la obra denota una observación directa del natural, estudiando la morfología del paisaje y sobre todo los efectos lumínicos: nótese el matiz en las rocas en función del grado de incidencia de la luz, y también en el interés por la captación de reflejos sobre el agua.



una idea ya madura y sobre la que apenas introduce cambios. Las rocas en primer término siguen una disposición semejante, situándose sobre ellas los dos pescadores, eso sí, más próximos uno del otro. El cielo, que ocupa la mitad superior, apenas recibe interés del pintor, que aquí lo resuelve con largos trazos de color blanco y celeste, sin el tratamiento tempestuoso de la obra final.

DF0439

PAISAJE ASTURIANO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 28,5 x 37,5 cm.

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala II, nº 16.

Tras un primer plano definido por una hilera de árboles de gran tamaño que ocupan la práctica totalidad del lienzo, se extiende el perímetro de



un caserío, acotado por un cercado de piedra. Junto a la casa, de proporciones sencillas, se

sitúa un hórreo de planta cuadrada que identifica un paisaje rural asturiano. Fierros repite así un tema de gran sencillez que aborda en otras obras, con un tratamiento que aquí se vuelve eminentemente pictórico. La pincelada suelta y ligera define una obra de claro carácter abocetado, donde el pintor se permite jugar con

los recursos plásticos, llegando incluso a rasgar el pigmento con el pincel sobre la copa de los árboles. A pesar de su factura bosquejada, no renuncia a un sentido naturalista en la captación de efectos lumínicos: véase la sombra del voladizo del tejado o el modelado contratado del tronco de los árboles.

DF0440

PAISAJE RURAL EN LOS ALREDEDORES DE OVIEDO

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 240 x 340 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 13, nº 18

En primer término, una mujer de espaldas trabaja en un pequeño huerto junto a una casa de piedra con cubierta de teja, situada en un terreno en pendiente. A la derecha, en medio término, se vislumbran otras casas semejantes. Al fondo, en el lado opuesto, se reconoce la torre de la catedral de Oviedo como hito



visual que identifica el lugar de la escena y permite además fechar la obra en los años de residencia del artista en la ciudad. El efecto esfumado de esta parte de la composición como recurso para generar ilusión de profundidad en contraposición al primer término más amarrado revela a un Fierros que maneja con habilidad la técnica de la acuarela y que pinta directamente del medio natural.

DF0441

ENTRADA DEL PUERTO DE RIBADEO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 20 x 41 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 21; Rodríguez Paz, 2012 c, p. 84.

Durante los años en que Fierros y su familia pasan largas temporadas en Ribadeo, el puerto de esta localidad vive uno de sus momentos de mayor actividad. Su situación geográfica



fica estratégica como uno de los principales puertos naturales del Cantábrico favorece su desarrollo en una etapa de expansión de la actividad marítima. No en vano, buena parte de la entonces creciente burguesía local enfocaba sus negocios hacia este sector. Así, surgen empresas navieras como Casas y Bengoechea

dedicadas al transporte de mercancías variadas, y más tarde al de pasajeros con Ultramar. Estas nuevas actividades vienen a sumarse a los trabajos pesqueros que constituyen una importante base de la economía local¹.

Fierros muestra en esta obra una vista del puerto de Ribadeo tomada desde la Atalaia, mirador natural desde el que se divisa una amplia perspectiva de la ría. Elige a tal efecto un formato apaisado y un punto de vista elevado que le permiten captar una panorámica de conjunto, a la manera de los paisajistas románticos. El entorno viene definido por el litoral de la ría, con la Punta de la Cruz a la derecha y la costa gallega a la izquierda. En ésta se sitúa el fuerte defensivo de San Damián, ejemplo de arquitectura militar en Ribadeo, aquí con un aspecto ruinoso que remite a un cliché habitual del paisaje pintoresco. En el ángulo inferior izquierdo, como recurso habitual para fijar el primer término, el pintor

¹ Sobre la actividad comercial en Ribadeo en el siglo XIX véase Busto, 1998; Saavedra, 1974; Meijide, 1971; Lanza, 2001.

DF0442

BOCETO PARA EL TELÓN DEL TEATRO DE RIBADEO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 55 (repr.); Barón, 1997 a, p. 695; Lazúrtegui, 2000, p. 140 (repr.)

En un paisaje casi idéntico al presentado en *Entrada del puerto de Ribadeo* (DF0441), Fierros superpone en primer plano, a modo de trampantojo, una balaustrada con flores y un telón carmesí con ribetes dorados que se descorre en un ampuloso efecto teatral. La propia perspectiva panorámica del paisaje contribuye a reforzar el efecto escenográfico

delimita un pequeño espacio en sombra, definido aquí por unos arbustos.

El paisaje, sin presencia aparente de figuras, se humaniza con las embarcaciones que reclaman el protagonismo de la escena. Destacan cuatro naves de gran tamaño -una de ellas a vapor- junto a otros pequeños botes. Tal y como suele hacer en sus últimos paisajes, Fierros sitúa la línea del horizonte a media altura para aumentar el espacio destinado al cielo. El tratamiento que éste recibe, con tonos violáceos muy difuminados, denuncia el interés del artista por la captación de efectos atmosféricos sobre el paisaje, cliché habitual del género, que no obstante irá tratando con mayor rigor a medida que se desligue de tratamientos convencionales e incrementa el componente naturalista de la obra. Obsérvese, en este sentido, el interés por reflejar la luz de atardecer sobre el agua, con una factura eminentemente cromática.

El pintor empleó esta imagen, ligeramente modificada, en su encargo de un telón de fondo para el teatro de Ribadeo, obra hoy perdida pero de la que han quedado un boceto en óleo (DF0442) y un apunte a lápiz (DF0848).



que se busca conseguir con una obra que habría de funcionar como telón para el teatro de Ribadeo. No en vano, este tipo de vistas de costa son con frecuencia empleadas como decoración teatral, tal y como atestiguan abundantes ejemplos de la época. Sin ir más lejos, el paisaje de la ría de Ribadeo sirvió para decorar también el telón del teatro de Castropol¹.

¹ Barón, 1997, p. 695

DF0443

PLAYA DE OS CASTROS

c. 1879-1894

Acuarela y lápiz sobre papel, 400 x 500 mm.

Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

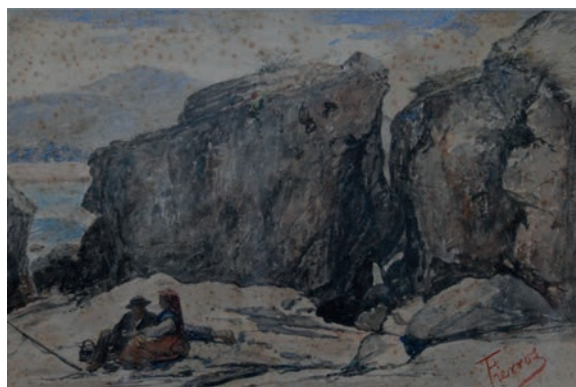
A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 15; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 26.

Dentro de la pintura de paisajes del siglo XIX es frecuente el interés de muchos artistas por la representación de fenómenos geológicos particulares. El rápido avance de la geología desde comienzos de siglo determina, al igual que ocurre con otras ciencias naturales, un nuevo modo de acercamiento al medio, desde un punto de vista con voluntad científica. Por otra parte, los motivos de paisajes rocosos que inciden de manera especial en la captación de la erosión o las formas singulares de peñas, acantilados o montañas entran en relación con la retórica de lo sublime y lo pintoresco¹.

Es el caso de esta acuarela, que presenta un paisaje costero dominado por grandes masas rocosas que captan el protagonismo de la escena, por delante de la pareja de tipos populares en primer plano que introduce la nota anecdótica y humanizadora en el entorno. Las rocas,



que actúan casi como telón en medio término, se abren en el extremo izquierdo -en un esquema compositivo empleado por Fierros en más ocasiones- a un paisaje de playa bajo una montaña y un cielo apenas esbozado.

Gamallo quiso identificar este paisaje con la playa de Os Castros, en la parroquia ribadense de A Devesa, al darle título en el catálogo de la muestra antológica de 1973. En efecto, el perfil quebrado de las rocas se asemeja a la orografía del litoral de esta zona que el pintor pudo conocer. No obstante, el interés por la captación de la singularidad del medio se conjuga con una técnica rápida de acuarela tomada del natural, aun cuando la obra hubo de ser terminada en el estudio completando otros detalles, como el de los personajes en primer término.

¹ Litvak, 1991, p. 34.

DF0444

ATARDECER EN EL MAR

c. 1879-1894

Óleo sobre tabla, 13 x 24 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 11, nº 203; Rodríguez Paz, 2012 c, p. 84.

El motivo de la costa con acantilados, muy frecuente en la pintura de paisajes del siglo XIX, se repite en varias ocasiones dentro del catálogo de Fierros. Es el caso de obras como *La playa de Luarca* (DF0347), *Tormenta en el Cantábrico* (DF0417) o *Acantilados en Asturias* (DF0414). Todos ellos, atribuibles a una etapa temprana dentro de la dedicación del artista al género, emplean el acantilado como recurso compositivo para generar profundidad en un esquema prototípico del paisajismo romántico. En cambio, en el cuadro que aquí comentamos la masa rocosa adquiere una presencia menor, como única referencia al litoral que además actúa como elemento de situación del término medio de la composición. El pintor ofrece una vista amplia de la costa pero con un punto de vista más bajo, ubicándose sobre la playa a la que llegan las olas paralelas al horizonte, un horizonte que divide de manera equitativa el espacio del mar y de un cielo que gana protagonismo. No en vano el principal interés



del artista estriba en la representación de los efectos atmosféricos del atardecer, que en su entonación anaranjada destaca entre los tonos fríos del paisaje. Aun construyéndose a base de clichés tan habituales como los reflejos de las tonalidades crepusculares sobre el agua, y sin lograr abstraerse de ciertas notas pintorescas como la presencia de una pequeña embarcación, el uso decidido de la mancha cromática como responsable de la definición de las formas, y sobre todo la predilección hacia la representación de las variaciones lumínicas en la naturaleza remiten a una concepción del paisaje propia de la última etapa del pintor. Por su tema y dimensiones ha de corresponder con el cuadro catalogado en la exposición-venta como *Marina (á la puesta del sol)*.

DF0445

HORIZONTE AZUL

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 335 x 495 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 10; Villa Pastur, 1973 a, p. 153 (repr. como *Paisaje*).

El cielo, que ocupa dos tercios del espacio compositivo, es el protagonista de una obra dominada por las constantes horizontales que van construyendo el paisaje desde el primer término, fijado por un grupo de arbustos. Tras



ellos se extiende una llanura en tonos ocres hasta una cordillera de perfil bajo, definida por una pincelada fina y sinuosa. En el cielo domina el blanco de las nubes, tratado a base de manchas envolventes que apenas dejan entrever el trazo del pincel.

DF0446

CARRO TRABAJANDO EN UN DESMONTE

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 255 x 325 mm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 18



El motivo del cuadro nos hace pensar en su posible relación con el expuesto en la antológica de 1973 bajo el nombre *Carro trabajando en un desmonte*. En la exposición-venta de 1894 se incluyen también dos obras con el título *Desmonte*. Muestra, en el centro de la composición, un carro de madera al que va subido un muchacho. Un animal de tiro se encamina hacia la masa boscosa del fondo. Todo ello se sitúa en un terreno elevado que marca un desnivel respecto al primer término tras un muro de piedra. La imprecisión espacial de la escena más allá de este detalle da una muestra del interés del pintor hacia la representación de pequeños motivos de asunto ligero, movi-

do por su pintoresquismo. La libertad de pincelada, más amarrada en el dibujo del carro, expresa su gusto por una técnica rápida que le permite además captar los efectos lumínicos de una escena a pleno sol.

DF0447

BARRANCO

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 600 x 430 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Lugo, colección particular

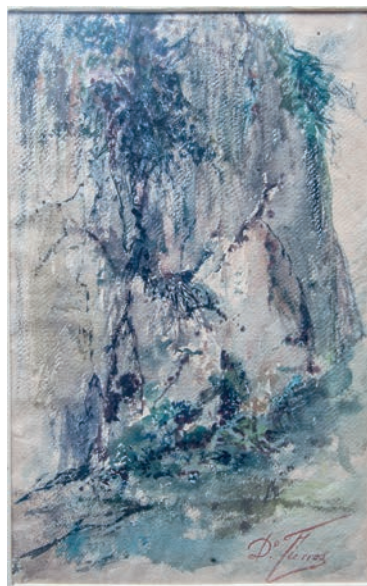
EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 6

Muestra el fragmento de un gran peñasco que cae en ligero talud, repleto de grietas de las que brota algo de vegetación. De nuevo un motivo de gran sencillez demuestra el interés de Fierros por la representación de temas naturales de poca trascendencia, pero con cierto valor pictórico. La pincelada suelta propiciada por la acuarela, y la escasa definición espacial frecuente en este tipo de pequeños asuntos, ponen la obra en relación con otras



de similar enfoque. Tanto el asunto geológico como la paleta restringida de tonos fríos se asemejan a *Paisaje de montaña* (DF0430), otra acuarela donde predomina idéntico cromatismo. El cuadro fue expuesto en la antológica de 1973 con el título *Barranco*.

DF0448

PAISAJE DE MONTE

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 225 x 305 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 9

Presenta una vista de paisaje en una composición muy sencilla, empleando el habitual esquema decimonónico que marca una sucesión de niveles de profundidad. El primer término se fija con la pequeña elevación del terreno que marca un triángulo en el lado izquierdo, recurso de herencia clásica que Fierros aún mantiene. A continuación, se extiende un terreno de monte bajo con algunos árboles, que en su progresión hacia el fondo refuerza el sentido horizontal de la composición. El tratamiento pictórico de la escena hace uso de



una pincelada muy suelta que se va diluyendo hacia el fondo hasta confundirse el último término con el cielo apenas esbozado. La acuarela es probablemente la misma que se incluye en el catálogo de la exposición antológica de 1973 con el título *Paisaje de monte*.

DF0449

CUARTEL VIEJO DE RIBADEO

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 300 x 470 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 13, nº 37

Es uno de los escasos ejemplos del catálogo de Fierros que podrían calificarse como paisaje urbano o semiurbano; en este caso, en Ribadeo. El pintor fija su posición en el extremo más alto de la calle Tras da cerca –actual rúa da Muralla– que discurre paralela al perímetro de la antigua muralla medieval y conduce hasta el barrio de Porcillán. Dirige la mirada hacia su izquierda para representar un grupo de casas con sus respectivas huertas en desnivel hacia la calle. Preside el paisaje una construcción torreada, de varias plantas y remate almenado que data de comienzos del si-



glo XVIII y desempeñó durante un tiempo las funciones de cuartel de la Guardia Civil¹. La singularidad y el volumen destacado de esta edificación, que la convierten en hito visual y paisajístico de ese barrio, visible desde diferentes puntos de la localidad, induce al artista a representarla por su carácter pintoresco. No obstante, la obra hace evidente la voluntad de recrear el paisaje con verismo, atendiendo a la captación de diferentes detalles aun desde la ejecución rápida que impone la acuarela.

¹ Vid. DF0296, nota #

DF0450

ROSAL JUNTO A UN MURO DE PIEDRA¹

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 480 x 316 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

Un fragmento de muro de piedra asoma en el lado izquierdo de la composición, rodeado de vegetación silvestre: un rosal en primer término, pequeñas plantas en el suelo y entre las grietas; al fondo, un árbol de gran altura cargado de hojas, y otro de ramas desnudas a su lado. El cuadro es un ejemplo más del gusto de Fierros por la representación en acuarela de pequeños motivos paisajísticos. Probablemente tomado del natural, es obra de factura rápida donde no interesa tanto la representación mimética del asunto sino captar una impresión del entorno.



¹ Obra inédita.

DF0451

VELERO EN LA RÍA DE RIBADEO¹

c. 1879-1894

Óleo sobre tabla, 31,5 x 43 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Lugo, colección particular

El punto de vista bajo nos sitúa en la orilla de la playa, con el agua aproximándose a la costa en pequeñas olas. Un pequeño poste para el amarre de embarcaciones y una roca contra la que rompen las olas actúan como elementos de situación del primer término. En el centro de la composición, una embarcación de vela ligera navega repleta de pasajeros. Al fondo se extiende el perfil del acantilado, presidido por una edificación torreada que se identifica sin duda alguna con la capilla de san Román en la localidad de Figueras, en el litoral asturiano de la ría de Ribadeo. Así, la posición del pintor nos devuelve una vez más a Ribadeo como lugar predilecto para la pintura de marinas, y en concreto al entorno del barrio de Porcillán o de la playa de Cabanela.

El artista encuadra el paisaje en un formato oval poco frecuente y un tanto anacrónico en el paisajismo de finales del XIX, pero que había utilizado en otros ejemplos como *La playa de Luarca* (DF0347) o *Tormenta en el Cantábrico* (DF0417). Presenta una escena arquetípica de paisaje apacible, dominada por el velero como lugar común de esta tipología



asociado a la idea de entorno natural humanizado y de convivencia armoniosa entre el hombre y el medio. El formato es también habitual, con un punto de vista frontal desde la orilla y una sucesión de elementos horizontales que conducen hacia el fondo. Con todo, el artista emplea una entonación oscura, aún basada en gran medida en contrastes de luz y sombra, que parece contradecir esa imagen de entorno sosegado. La paleta está dominada por tonos pardos y azules aplicados con una pincelada breve y esquemática. La utilización de ciertos recursos como el reflejo del velero en el agua —aunque tratado de manera convencional—, los toques de blanco más empastado para la espuma de las olas, o el protagonismo del cielo, dejan entrever una práctica pictórica basada en la observación directa del entorno.

¹ Obra inédita.

DF0452

MARINA¹

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 300 x 465 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

En primer término, en la orilla, un grupo de rocas parcialmente cubiertas de algas se refleja sobre el agua. El artista se sitúa en un punto de vista bajo para representar un mar en calma que se extiende hasta el horizonte, a media altura de la composición, y parece fundirse con un cielo cubierto de nubes blancas y grises. En el extremo derecho, al fondo, emerge apenas insinuada la silueta de un acantilado.

¹ Obra inédita.

DF0453

ROSAL

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 455 x 350 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 4

El interés de Fierros por pequeños motivos vegetales como asunto pictórico se materializa con frecuencia en la utilización de recursos al alcance de su realidad cotidiana. Es el caso del que centra esta obra, para el que el artista pudo haberse fijado en alguno de los rosales que su esposa cultivaba en su casa de Oviedo, tal y como se relata en la correspondencia que el matrimonio mantuvo durante la última estancia del pintor en Madrid¹. La rapidez de ejecución a la que obliga la técnica de la acuarela se traduce en un tratamiento abocetado que prioriza la atención por texturas o cuestiones lumínicas sobre la minuciosidad del dibujo o de la pincelada.

¹ Ver anexos 44, 47 y 48.

DF0454

PAISAJE UMBRÍO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 58,5 x 38 cm.

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. izq.)

Málaga, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, n^o 24; Villa Pastur, 1994, p. 78-79 (cat. como *Un interior del bosque*); López Vázquez, 1999, p. 392 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 102 (repr.); García Quirós, 2000, p. 46; García Quirós, 2002, p. 118.

El motivo del árbol fue muy querido por la iconografía del realismo. El estudio detallado del entorno que promueve el gusto artístico del momento condiciona que muchos pintores se aproximen a la naturaleza con curiosidad científica, representando en detalle algunos de sus elementos. Los árboles son uno de los más abordados, por su papel fundamental en la definición del paisaje, como recomendaban manuales de pintura de la época¹. Fierros ha dejado buenos ejemplos de estudios de árboles en diversos apuntes a lápiz, que demuestran un método de observación directa del natural, y también en paisajes en óleo. Pero además, el árbol adquiere en ese momento una serie de connotaciones que lo revisten de un carácter simbólico, como imagen de una naturaleza en constante crecimiento. Su sentido ascensional y vertical ha sido ampliamente evocado, como también ocurre con las ideas de robustez que con frecuencia se le asocian. Al mismo tiempo, su esencia cíclica

¹“Los árboles forman otro de los estudios especiales de los paisistas, necesitándose una inteligencia particular para comprenderlos. El célebre Claudio fue maravilloso en los suyos, y sirve de norma para los modernos pintores. Conviene, pues, que el Artista ponga una particular atención en estudiarlos, pues que excelentes paisistas, que comprenden bien el aire y las montañas, no saben a veces componer bien los árboles. Por lo tanto, sáquense buenos grupos del natural, de varias cualidades y tonos, procurando hacerlos bien retratados, cuando la naturaleza se presenta en toda su belleza y lozanía.” Galofre, 1851, p. 137.



y cambiante sugiere conceptos de regeneración y muerte².

El cuadro de Fierros está presidido en primer término por un árbol que brota entre los matorrales, y que dibuja un tronco de perfil quebradizo, con un arranque oblicuo para luego seguir una ascensión erguida. La singularidad de su morfología hubo de llamar la atención del pintor, que se recrea en la representación de su apariencia robusta, con una corteza gruesa que se va estrechando en altura. Desde el árbol arranca un sendero sinuoso, cliché del paisajismo de la época, que en su disposición diagonal contrarresta la marcada verticalidad del árbol. En medio término, en un pequeño claro y ante el fondo de un promontorio con árboles, una pareja de campesinos transportando leña aporta el componente humanizador de la escena.

La obra, uno de los mejores paisajes de Fierros, demuestra en primer lugar su conocimiento de la tradición más reciente del género, en especial de los pintores de Barbizon:

²Litvak, 1991, p. 86.

el recurso del camino serpenteante, o la representación de un claro del bosque en una composición acotada donde no se incluyen referencias al horizonte son, como ha señalado García Quirós, deudoras de esa escuela³. Los valores pictóricos se incrementan de manera notable, buscando potenciar la captación verista de la escena: apréciase la pincelada empastada en el tronco del árbol, que sugiere la plasticidad de su corteza; o el tratamiento general de la vegetación. La luz juega aquí un papel fundamental, estudiada con detalle y asimilando los juegos de reverberación que produce al pasar tamizada entre las ramas de

³ García Quirós, 2000, p. 46.

DF0455

TORMENTA EN LA PUNTA DE LA CRUZ

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 25 x 38,5 cm.

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

Soto de Luiña, 1992; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del pintor Dionisio Fierros, 1992, s.p., n° 16 (repr.); Villa Pastur, 1973 a, p. 113; Villa Pastur, 1994, p. 77; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 100 (repr.); García Quirós, 2002, p. 118; López Vázquez, 2003 b, p. 22; Barón, 2007 a, p. 38

Las frecuentes estancias que Fierros pasa en Ribadeo junto a su familia favorecen su aproximación a un medio natural donde el paisaje costero es protagonista. Gran parte de su dedicación al género durante sus últimos años está centrada en este motivo, con una creciente relevancia de la marina como tema artístico que le permite desarrollar ese gusto por el paisaje. La ría de Ribadeo se convierte así en escenario predilecto, abordado desde diferentes perspectivas. En este caso, el pintor se sitúa en una zona próxima a la bocana del estuario, en las inmediaciones de Pena Furada, el arrecife que destaca en primer término, para ofrecer una perspectiva del litoral asturiano de la ría, que corresponde con la Punta de la Cruz que da título a la obra. Situándose

los árboles. La intensidad lumínica que baña la obra pone en evidencia el desafortunado título que la historiografía del artista ha puesto a la obra. Nótese además el cromatismo vivaz del tronco, con una amplia gradación de tonos pardos, y de forma semejante en los verdes de las hojas, que van desde el más claro de los matorrales hasta los oscuros del fondo. El pintor juega además con las variaciones de color que aportan las hojas amarillentas, aún en las ramas, de algunos árboles, y las anaranjadas que cubren el suelo de un manto espeso que remite a un paisaje otoñal. El uso consciente de estos recursos permite fechar la obra con seguridad en la última etapa del artista.



en un punto elevado, escoge una visión estrictamente frontal que representa el mar paralelo al espectador, haciendo uso así de un esquema compositivo muy común en la época para este tipo de paisajes¹. En mitad de la escena, un pequeño velero aporta el componente anecdótico y humanizador del entorno, dominado no obstante por un aspecto tormentoso. El cielo grisáceo, tratado con pinceladas enérgicas, complementa el tratamiento del mar, que parece mostrar olas rompiendo con fuerza contra la costa. El estilo pictórico que adopta la obra de Fierros durante su última etapa se aprecia con claridad en un ejemplo que es producto de la observación directa del medio, y que pretende reflejar con fidelidad una atmósfera concreta.

¹ Es lo que López Vázquez (2003, p. 18) denomina “cliché de marina decimonónica” por su uso reiterado en la pintura de la época.

DF0456

TORMENTA EN LA PUNTA DE LA CRUZ

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 26 x 42 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Oviedo, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

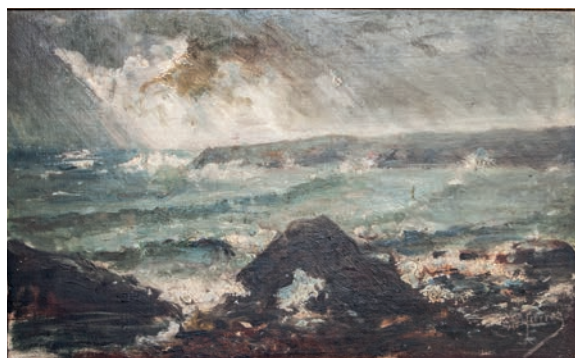
EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 11, nº 208; Basa, 1909, p. 65 (repr.); Villa Pastur, 1973 a, p. 113; Villa Pastur, 1994, p. 77; Rodríguez Paz, 2012 c, p. 78 (repr.), 79

Presenta una nueva versión del cuadro anterior, con idéntico encuadre. La repetición del motivo pone de manifiesto su interés en el estudio de los efectos atmosféricos y climáticos sobre un paisaje al que tenía fácil acceso, y que le permite observar con detenimiento la singularidad del entorno. En este caso, la representación de una tempestad marina es más evidente: la sucesión de olas que chocan con más fuerza contra la costa o el tratamiento más enérgico del cielo plumoso refuerzan esa lectura, que en el caso anterior resultaba menos obvia. El pintor parece corregir estas cuestiones, al otorgar una mayor presencia al cielo -la línea de horizonte se sitúa más baja- como complemento a la agitación del agua. La nota pintoresca que en la versión anterior aportaba la presencia del velero desaparece, incluyéndose en cambio la referencia al pequeño faro o baliza de las Carrayas, en mitad



de la ría, señalando la zona de arrecifes. La pincelada vigorosa, de trazo largo y oblicuo, intensifica la idea de tempestad, sobre una paleta reducida a grises, blancos y azules. Por su parte, el estilo pictórico habitual en estas obras de Fierros se hace evidente también en la parte inferior, sobre todo en las olas que baten contra la costa. El pigmento empastado que reproduce la espuma parece confundirse con las rocas ensombrecidas, en un contraste cromático y lumínico donde no importa tanto la reproducción mimética de los elementos del paisaje sino transmitir la sensación que el ambiente tormentoso produce en la contemplación de ese entorno. Incluso el encuadre inclinado del paisaje parece pensado a propósito para incrementar la idea de inestabilidad que transmite la tempestad.

DF0457

PAISAJE CON CAMINO Y SOMBRILLA

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 15 x 25 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 153 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 96 (repr.).

El motivo del camino vuelve a ser el protagonista del paisaje; pero en esta ocasión no se trata de un sendero serpenteante sino de un tramo recto que cruza en diagonal. Se minimiza así la marcada horizontalidad de un paisaje que sigue criterios compositivos tradicionales en la sucesión de elementos en profundidad: matorrales en una zona de desnivel en primer término, camino, árboles y cielo. El pintor define el entorno resaltando ciertos elementos pintorescos, como la sombrilla en mitad del sendero o el arco de medio punto que sugiere un puente por donde aquél discurre. Con todo, el tratamiento marcadamente abocetado transmite más la impresión de un ambiente que una descripción detalla-



da, aunque sin renunciar a la captación de una luminosidad intensa que demuestra un estudio directo del natural. Juega así con el efecto pictórico de la obra, potenciando las texturas del pigmento: más empastado en el blanco del cielo; más diluido en los árboles o en el matorral anaranjado en primer término. La aplicación rápida y enérgica de la pincelada, con brochazos decididos, refuerza el sentido vibrante del cuadro, aun en su formato reducido.

DF0458

PAISAJE NEVADO¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 18 x 32 cm.

Valladolid, colección particular

Aun tratándose de un motivo de larga tradición pictórica, el tema del paisaje nevado adquiere una renovada presencia en el arte europeo del último tercio del siglo XIX. A raíz de que Courbet expusiese una serie de vistas nevadas en 1867, son varios los pintores que se sienten movidos por las posibilidades artísticas de un asunto que se ajusta bien a las inquietudes del Realismo y del Impresionismo en cuanto a la representación de un paisaje bajo una paleta cromática reducida a blancos o grises.

¹ Obra inédita.



Fierros, que en su última etapa se muestra especialmente sensible a la recepción de los criterios estéticos de la pintura francesa, sobre todo aplicada al paisaje, participa de esta temática con un pequeño lienzo de escasas pretensiones que muestra una vista urbana bajo la nieve, un entorno no identificado que por las fechas en que nos movemos podría corresponder a Oviedo o Ribadeo. Pensemos ade-

más en otro paisaje nevado que el artista pinta desde su casa de Ribadeo en 1890 (DF1041), con el que este cuadro podría guardar alguna relación.

Los perfiles de las casas se definen a base de contornos gruesos aplicados con pinceladas firmes y empastadas, sin apenas detenerse en los detalles. Todo se construye con manchas de color muy plano, en una paleta que apenas sale de la gama de blancos, grises y pardos. La búsqueda de espacialidad en la composi-

ción, por otra parte, no es ya una de las cuestiones que mueven un mayor interés del artista, más preocupado ahora por la percepción de efectos pictóricos o atmosféricos que por una descripción fiel de la realidad. Véase, en este sentido, la indefinición del último término bajo manchas de pincelada empastada con las que el pintor juega a su voluntad, dejando zonas más o menos definidas y abocetadas en un modo de hacer que caracteriza este tipo de obras personales de su última etapa.

DF0459

GALERNA A LA ENTRADA DE UN PUERTO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 45,5 x 80,5 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IV, nº 13; López Vázquez, 1999, p. 408 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 99 (repr.); Litvak, 2003, p. 42 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 c, p. 81, 82 (repr.).

Fierros retoma el motivo del temporal en el mar dotándolo de un nuevo sentido al introducir la presencia de una embarcación que zozobra en medio de una fuerte tormenta, tema que desarrolla con mayor dramatismo en *Naufragio en la playa de Ribadeo* (DF0361-DF0362). Se trata de un asunto de amplia trayectoria, con frecuencia asociado al concepto de la muerte, como ocurre en las artes plásticas y en la literatura del XVII. Su utilización en paisajes del XIX recupera en parte ese sentido retórico, aunque interpretado bajo las poéticas de lo sublime con la idea de la impotencia del ser humano ante la fuerza desatada de la naturaleza.

El título del cuadro, aunque debido a la historiografía posterior del artista, recoge con acierto el sentido de su autor, que durante sus



estancias en Ribadeo pudo presenciar episodios de fuertes galernas habituales en el Cantábrico. No en vano, la prensa de la época recoge la crónica de algunas de especial magnitud, como la llamada Galerna del Sábado de Gloria que el 20 de abril de 1878 dejó 106 fallecidos en las costas de Santander. La literatura del Realismo también recoge ejemplos de este tipo de fenómeno, como hace Pereda al final de su novela *Sotileza*.

Fierros aborda el tema desde una perspectiva elevada que, a diferencia de otras marinas, sitúa su punto de vista más alto, casi a vista de pájaro y en un ángulo más forzado que acentúa el patetismo de la escena. El mar ocupa casi la totalidad del espacio compositivo, sin mayor referencia al litoral que una pequeña porción de tierra a la izquierda y el acantilado a la derecha, con un dique donde rompen las olas. El horizonte se sitúa también muy alto, sin dejar casi espacio a un cielo oscurecido

del mismo color que el agua en tonos pardos y verdosos. El blanco de la espuma ocupa gran parte de la superficie, con un tratamiento poroso del pigmento en combinación con los verdes del mar y difuminado al fondo para

sugerir el efecto del agua levantada por el viento. En mitad de esa tempestad se sitúa una pequeña embarcación a remo con varios tripulantes, animada por leves toques de color rojo y apenas sugerida por rápidas pinceladas.

DF0460

FARO Y ROMPIENTES DE RIBADEO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 39 x 65 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (ang. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), Instituto Social de la Marina

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta Dionisio Gamallo Fierros; donado por éste el 20-8-1981.

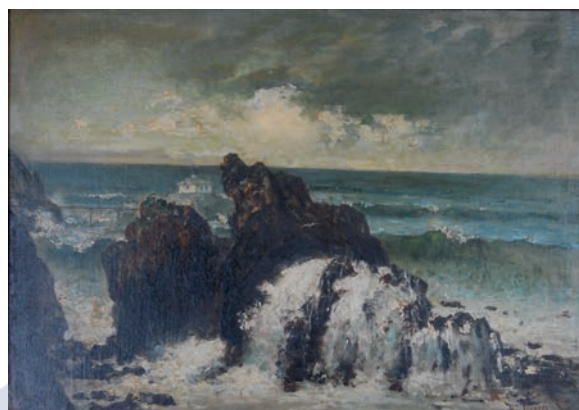
EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IV, nº 11; Villa Pastur, 1973 a, p. 113; Villa Pastur, 1994, p. 77; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luear...*, 1994-1995, s.p., nº 35; Barón, 2007 a, p. 38.

Aunque Gamallo tituló el cuadro *Faro y rompientes de las Carrayas* para la exposición antológica de 1973, lo cierto es que representa un paisaje más alejado de esa zona, también en la ría de Ribadeo pero más próximo a la bocana. Mirando hacia mar abierto, se reconoce en primer término el perfil de unos altos arrecifes, próximos a la costa, conocidos popularmente como los Apóstoles. Tras ellos se vislumbra la Illa Pancha con su faro, comunicada con el litoral por un pequeño puente. La singularidad del paisaje sirve a Fierros para plantear de nuevo el motivo de la tempestad en el mar. Resuelto de manera semejante a otros ejemplos como *Tormenta en la Punta de la Cruz* (DF0455 y DF0456), ha de datarse en fechas próximas. También



desde un punto de vista elevado, muestra una sucesión de olas chocando contra las rocas en primer término. El efecto de mar agitado sirve al pintor para trabajar el lienzo con un tratamiento eminentemente pictórico, recreándose en el pigmento blanco muy empastado para la espuma que se confunde con el tono oscuro de las rocas. El cielo adquiere una resolución muy semejante a la de otras tempestades de Fierros, acentuando la sensación de atmósfera densa.

DF0461

PAISAJE RURAL AL ATARDECER¹

c. 1879-1894

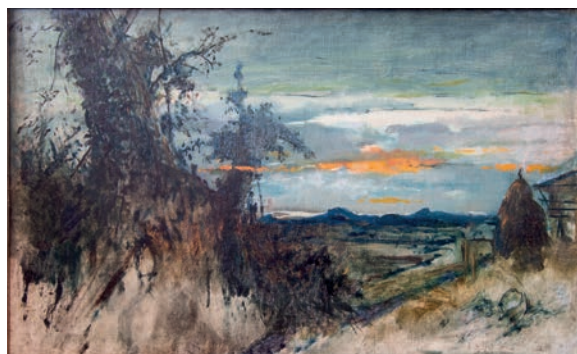
Óleo sobre lienzo, 38 x 62 cm.

Málaga, colección particular

Con un punto de vista bajo, el artista muestra la vista panorámica de un paisaje rural a la puesta del sol. El primer término viene definido por el tronco de un árbol cubierto de maleza, que ocupa buena parte de la mitad izquierda del lienzo. Junto a un terreno en desnivel, en medio término a la derecha, se sitúa un almiar junto a un hórreo asturiano cortado en el extremo de la composición. Al fondo de una extensa llanura, una cordillera marca el horizonte bajo del paisaje, con un cielo crepuscular que domina la escena.

Vemos por lo tanto que la obra se compone a base de clichés habituales del género, con una sucesión de elementos que se sitúan es-

¹ Obra inédita.



tratégicamente para producir ilusión de profundidad. No obstante, el tratamiento ligero de la pincelada, atento a la representación de la luz de atardecer, revela un método basado en la observación directa del natural, aunque sometido a esquemas prefijados. El efecto abocetado, que da la sensación de obra inconclusa, y la elección de una paleta cromática que combina tonos fríos y cálidos de cierta intensidad en el cielo, remite a un momento avanzado de la producción de Fierros.

DF0462

PAISAJE

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 420 x 290 mm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 8

Muestra varios árboles y elementos vegetales de distinto tipo, desde el que ocupa la parte izquierda hasta otros en el centro. Todo se dispone ante un fondo de celaje apenas insinuado por leves tonos azules. La indefinición espacial domina la composición, sin apenas referencias que sitúen los elementos representados sobre un entorno concreto. Así, el



pintor se preocupa más por la captación de motivos naturales al margen de su ubicación en el medio o de una reproducción mimética de la realidad.

DF0463



LAS CARRYAS. ROMPIENTES EN RIBADEO

1890

Óleo sobre lienzo, 93 x 126 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1890" (áng. inf. der.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, colección Pedro Masaveu (nº inv. 1843)

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Madrid, mercado de arte, 1973; Pedro Masaveu Peterson; dación de éste al Principado de Asturias; ingresó en el Museo de Bellas Artes de Asturias en 1996.

INSCRIPCIONES

"(RIVADEO)" (sobre la firma, áng. inf. der.). Por encima, semiborrado: "(RIVADEO)"

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Gijón, 1996; La Caridad, 2009-2010

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 11, nº 211; Basa, 1909, p. 58 (repr.), 61; Villa Pastur, 1973 a, p. 113; Barón, 1993 a, p.44; Villa Pastur, 1994, p. 77-78; Barón, 1996, pp. 16-17 (repr. nº 1); Barón, 1997 a, p. 699; Lazúrtegui, 2000, p. 127 (repr.); Barón, 2002, p. 38; García Quirós, 2002, p. 118, 141 (repr.); Barón, 2007 a, p. 38, 39 (repr.); Marcos Vallaure, 2009, p.

32-33 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 c, p. 79, 80 (repr.), 81.

Se trata de uno de los mejores paisajes de Fierros, y sin duda su marina de mayor empeño, para la que hizo boceto (DF0464). El título *Las Carrayas*, que se le asigna por primera vez en el álbum de L. Basa como parte de la colección Moreno, identifica una zona de rompientes en la ría de Ribadeo, próxima a la bocana, desde la que el pintor realiza otras marinas como las dos versiones de *Tormenta en la Punta de la Cruz* (DF0455 y DF0456). Pero en esta ocasión no muestra una panorámica frontal del paisaje, con la margen asturiana de la ría al fondo, sino que se orienta hacia mar abierto. De este modo no se representa ningún elemento ajeno al mar o al cielo, a excepción de pequeñas rocas en el margen izquierdo, con lo que se aproxima, de forma más clara que en ningún otro ejemplo, al concepto de marina pura. Al mismo tiempo, el punto de vista se sitúa más bajo y próximo a la costa, sin elementos de transición entre el espectador y el mar que bate directamente contra la orilla en primer término, acentuando la sensa-

ción de inmediatez y de inferioridad del hombre ante la voracidad del mar.

El tema de los rompientes de mar, arquetípico del paisajismo decimonónico y presente en otras marinas de Fierros, se expresa aquí por medio del motivo concreto de la ola. Muy repetido por su expresividad y belleza sublime, asociándosele a menudo connotaciones de perseverancia y lucha contra la adversidad, se muestra además como asunto adecuado para que el artista exhiba su dominio técnico en el ejercicio del paisaje. No en vano, se recrea en describir con esmero el bucle que define la superficie del agua al coger fuerza, y en la espuma que forma al romper sobre sí misma o contra la orilla. En este sentido, la obra recuerda a las diferentes versiones de la *Ola* realizadas por Courbet¹ y que Fierros pudo llegar a conocer. Las similitudes se aprecian con claridad en el empleo de un tema y un lenguaje próximos, tanto en la diagonal de la composición como en el bucle que define la ola principal, o en la entonación del agua en colores verdosos con blancos muy empastados para la espuma. De manera semejante, Fierros se detiene en el tratamiento detallado del paisaje y de la atmósfera desde un modo eminentemente pic-

¹Entre las varias versiones que Courbet ofrece de este motivo, véase: Gustave Courbet: *La ola*, 1869. Óleo sobre lienzo, 65,6 x 92,4 cm. Frankfurt, Städel Museum (inv. 1433). Véase también *El mar tormentoso, también llamado La ola*, 1870. Óleo sobre lienzo, 117 x 160,5 cm. París, Musée d'Orsay (RF 213).

DF0464

BOCETO PARA *LAS CARRYAS. ROMPIENTES EN RIBADEO*

c. 1890

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 40,5 x 53,5 cm.

Madrid, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; pasó a sus herederos

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 11, n° 218; Basa, 1909, p. 39 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 77-78; Barón, 2007 a, p. 38 (repr.).

tórico que se ajusta perfectamente a los gustos de la pintura a finales de siglo y a la propia evolución del estilo del pintor durante esos años. Así, acierta a captar la fuerza del mar embravecido a través del trazo envolvente de las olas, con una paleta sobria pero bien graduada, y una factura ligera y empastada que asume el valor compositivo de la mancha cromática. Al mismo tiempo, el protagonismo que concede al cielo, ocupando un tercio del lienzo, le permite desarrollar un complemento perfecto a la agitación del agua por medio de una atmósfera de luminosidad variable y colorido intenso que gravita desde la oscuridad de tonos violáceos hasta la claridad de los ocre y amarillos, pasando por una intensa gama intermedia de naranjas que traducen el efecto de un cielo crepuscular. La pincelada vigorosa, de trazo enérgico y oblicuo, refuerza la impresión de atmósfera agitada y densa donde se mezclan viento, lluvia y salitre. El pintor incluso se permite jugar con diferentes texturas, diluyendo el pigmento o haciéndolo más matérico, para reforzar el efecto de tempestad, y demostrando, en definitiva, su correcto dominio técnico para la representación de una marina.

El cuadro, que pasó a la colección Moreno, hubo de exhibirse antes en la exposición venta. En el catálogo de ésta parece identificarse con el que ocupa el número 211, titulado *Marina de Ribadeo*, el de mayor tamaño junto a *Pescadores en Gijón* (DF0437).



El empeño con que Fierros aborda el proyecto de *Las Carryas. Rompientes en Ribadeo* (DF0463) se aprecia en el estudio preliminar que presenta este boceto. Como en ocasiones semejantes, ofrece ya una idea avanzada de

la composición, que mantendrá casi sin cambios en la obra final. Es reseñable sin embargo el espacio más reducido que reserva al cielo, que apenas adquiere protagonismo como reflejo de una atmósfera tormentosa. El encuadre es aquí ligeramente más frontal, y la posición del espectador más alejada al situar

en primer término una pequeña zona rocosa que acentúa la distancia y minimiza la sensación de inmediatez y desprotección lograda en la versión definitiva. Igual que aquélla, la obra pasó a la colección Moreno, y se localiza previamente en el catálogo de la exposición-venta con el número 218.

DF0465

PAISAJE AL ATARDECER¹

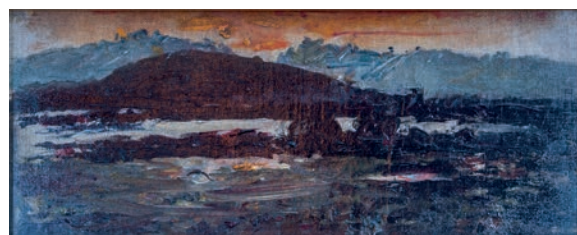
c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 13,5 x 30,5 cm.

Lugo, colección particular

El tema del paisaje al atardecer constituye un motivo arquetípico en el arte del siglo XIX, que ve en él un asunto de indudable valor estético. El componente pictórico de las vistas crepusculares, que cuenta con una larga tradición artística, adquiere especial relevancia en un momento de desarrollo del paisaje como género con entidad propia. Fierros no se mantiene ajeno a esa tendencia. Son muchos los retratos en los que emplea el cliché del fondo de paisaje a la caída del sol como arquetípico

¹ Obra inédita.



recurso caracterizador. En este caso lo aborda de manera autónoma, vinculado a un paisaje montañoso, en una obra de dimensiones reducidas y realizada probablemente del natural. El tratamiento marcadamente abocetado caracteriza una obra que no pasa de plantearse como estudio. La pincelada suelta y diluida construye el paisaje a base de grandes manchas sobre una paleta reducida pero de entonación viva, que juega con valores muy contrastados.

DF0466

ATARDECER EN ROJO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 16 x 25 cm.

Lugo, colección particular

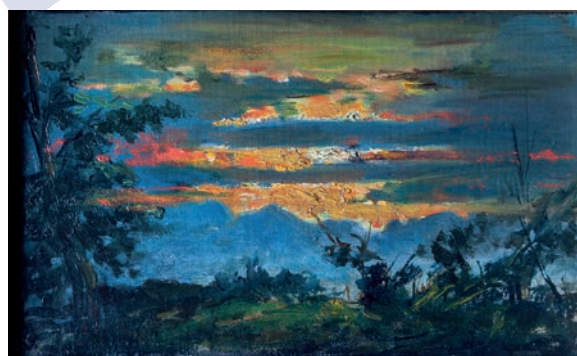
EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano, 2000, p. 101 (repr.); García Quirós, 2000, p. 47.

El motivo del paisaje crepuscular se aborda aquí con una resolución distinta. Vinculado también a un entorno rural, da preeminencia ahora a la vegetación en primer término, dejando la montaña para un simple fondo que se recorta bajo el celaje. El artista escoge un punto de vista bajo, que transmite sensación



de inmediatez. Con todo, su intención no es más que la de mostrar el componente pictórico de un atardecer, incidiendo en su cromatismo. Sobre una paleta de gran intensidad que usa sin reparo tonos rojos, naranjas, azules y verdes, los expone incidiendo en el contraste de valores, combinando colores fríos y cálidos en un resultado de marcada vivacidad. La pincelada, aplicada con la presteza del peque-

ño boceto tomado del natural, concede una gran carga matérica al pigmento, sobre todo en los tonos naranjas que destacan sobre el azul del paisaje más diluido. Es buen ejem-

DF0467

PAISAJE¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 14 x 20,5 cm.

Firmado: "D. F." (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

Como en otros ejemplos similares, el artista aborda en un pequeño lienzo un fragmento de paisaje, tomado quizá del natural. El tratamiento ágil de la pincelada define una obra donde la intención fundamental no es la representación mimética del entorno sino plasmar un efecto del paisaje. Apréciase, en este sentido, la indefinición espacial que domina la composición. El color diluido y aboceta-

¹ Obra inédita.

DF0468

VISTA DEL GRAN CANAL DE VENECIA

1891

Óleo sobre lienzo, 32,5 x 48 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1891" (áng. inf. izq.)

Lugo, colección particular

INSCRIPCIONES

"(VENECIA)" (áng. inf. izq., sobre la firma)

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

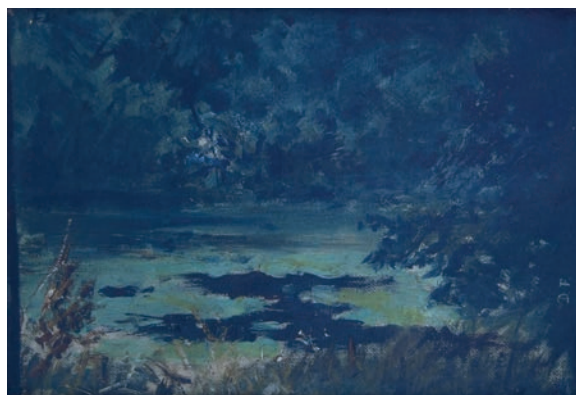
Exposición-venta..., 1894, p. 12, nº 252; *El Carbayón*, 1891, s.p.; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 41; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala X, nº 17; López Vázquez, 1999, p. 368 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 104 (repr.); García Quirós, 2000, p. 47; García Quirós, 2002, p. 118

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos

En la primavera de 1891 Fierros y Antonia realizan un largo viaje por Italia, Francia y Suiza. En Italia, uno de los lugares que visi-

plo de la libertad técnica que Fierros asume durante su última etapa, especialmente en el paisaje, planteado desde una intención más personal que otros géneros.



do, poco empastado dejando ver en ocasiones la trama del lienzo, gira casi exclusivamente sobre la gama de verdes que traducen los diferentes elementos vegetales del entorno.



tan es Venecia: allí se los localiza entre el 3 y el 8 de mayo¹. Al igual que en su visita a Roma, el pintor se deja llevar por la sugestión de una ciudad que durante siglos despertó un enorme interés en infinidad de artistas, y aprovecha su estancia para tratar de reflejar su carácter singular. Él mismo lo relata en sus apuntes autobiográficos: "en Venecia también hice otros tres cuadros, todos tomados de los canales"².

¹ Las facturas del viaje, conservadas por los descendientes del pintor, nos han permitido precisar al detalle las fechas. Ribadeo, archivo Gamallo Fierros.

² Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

Uno de ellos es el que aquí comentamos, que el artista cita de manera específica: “en una de estas vistas, que es del gran canal, está copiada la casa de Desdémona”³. Se refiere al Palazzo Contarini Fasan -considerado popularmente la vivienda del personaje del Otello de Shakespeare-, situado a la derecha del lienzo. Ofrece una vista frontal tomada desde la orilla opuesta del Gran Canal, junto a la Basilica di Santa Maria della Salute, de modo que la arquitectura se muestra a modo de telón de fondo, un esquema que Fierros repite en otros cuadros con vistas urbanas⁴. Al mismo tiempo, elude las referencias al primer término, dejando que el propio canal ocupe ese espacio. Por otra parte, a pesar de la intencionalidad naturalista del cuadro, el pintor se permite la licencia, habitual en la época, de modificar parte del paisaje a su voluntad⁵, al suprimir un edificio junto al pequeño paso del canal entre las viviendas: interesa más la construcción de una imagen ar-

³ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

⁴ Es el caso de obras como *Procesión del Encuentro en Ribadeo* (DF0363).

⁵ Así hace, por ejemplo, el paisajista Martín Rico en obras como *La Riva degli Schiavoni en Venecia*, 1873. Óleo sobre lienzo, 42 x 72 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02625). Cfr. Barón, 2012.

DF0469

VENECIA

c. 1891

Óleo sobre lienzo, 47 x 31 cm.

Firmado: “Dº. Fierros” (áng. inf. der.)

“VENECIA” (sobre la firma, áng. inf. der.)

Valladolid, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 12, nº 253; *El Carbayón*, 1891, s.p.; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala X, nº 13 (cit. como *Carnaval de Venecia con puente*).

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos

En esta segunda vista de Venecia, Fierros escoge un esquema compositivo distinto al

mónica que la descripción fidedigna del entorno. Con todo, la obra es buen ejemplo del método de trabajo del Fierros paisajista, que planta su caballete en el exterior para pintar directamente del natural, como es propio de los artistas de su tiempo. Y aunque nunca llegue a desarrollar una técnica *plenairista*, este es sin duda uno de los casos que más se aproxima al modo de hacer propio de los impresionistas. De hecho, su ejecución no se comprende sin tener en cuenta su asimilación de las aportaciones del Impresionismo, sobre todo en cuanto al uso de la luz y del color. La luz es aquí la principal preocupación del pintor, interesado en la captación de su incidencia sobre el paisaje con efectos de reverberación sobre las fachadas, o de reflejos en el agua. Para ello hace uso de una pincelada analítica de trazos esquemáticos que se quiebra y va desdibujando las formas bajo el efecto de la luz al aire libre, intensa aunque de entonación fría, y que baña la escena de forma homogénea sin contrastes de claroscuro. La claridad de la paleta cromática, que emplea un pigmento mucho más diluido en los tonos tierra y ocre que en los blancos, contribuye a potenciar el efecto luminista que el artista persigue.



definir dos hileras de edificios que flanquean el canal y marcan las líneas de fuga hacia el fondo. La iluminación escogida refuerza la ilusión de profundidad, desde el primer tér-

mino en sombra hasta el fondo donde se sitúa el foco lumínico. Es no obstante una luz que poco tiene que ver con el caso anterior (DF0468): por un lado, adquiere un tono más dorado que quizá quiera plasmar un efecto de amanecer o atardecer, pero que recuerda en parte a la luz de bodegón de escenas al aire libre más tempranas del pintor. Por otro lado, desaparece la homogeneidad lumínica para volver a un tratamiento claroscuro de la escena, con una concatenación de zonas en sombra y zona iluminada que se aprecia so-

bre todo en las aguas del canal que pasan por debajo del puente. Al mismo tiempo, la entonación dorada lleva al pintor a introducir una atmósfera densa que diluye los contornos en un tratamiento que, sin llegar al esquematismo pictórico del ejemplo anterior, denuncia una probable influencia de la escuela impresionista en el empleo de una luz próxima al estilo de Renoir. Con todo, el resultado se muestra más artificioso, sin la frescura de imagen al aire libre que transmitía la vista del Gran Canal.

DF0470

PAISAJE¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 33,5 x 55 cm.

Tui (Pontevedra), colección particular

A la derecha, una zona de paisaje en desnivel, cubierta de vegetación, ocupa gran parte del espacio compositivo. El declive del terreno termina junto a una sencilla construcción que parece un molino junto a una presa y una pequeña porción de agua. Al fondo continúa el paisaje de montaña, apenas insinuado, bajo un cielo blanquecino.

El carácter abocetado de la obra se lleva aquí a un extremo propio de los últimos años del pintor. El paisaje ni siquiera se define en su totalidad, produciendo una sensación desdibujada e imprecisa. De hecho, el artista no se interesa por la correcta definición de las formas o la captación mimética de un paraje natural, sino por la reproducción de una im-



presión del entorno a través de efectos de luz. Véase, en este sentido, no sólo los clásicos reflejos sobre el agua, sino la atmósfera espesa que impregna toda la escena, diluyendo los contornos. A tal efecto, Fierros recurre a la mancha cromática como único elemento compositivo, aplicada con una pincelada decidida, especialmente en el fondo y en el cielo, con grandes brochazos. La escasa carga matérica propia de su obra final, que casi deja ver la trama del lienzo bajo el pigmento, acentúa ese tratamiento esquemático que el pintor aplica de manera consciente.

¹ Obra inédita.

DF0471

LITORAL DE BALLOTA

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 300 x 450 mm.

Firmado: "Fierros" (áng. inf. izq.)

Foz (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

El pintor muestra aquí un paisaje de playa que la historiografía ha querido identificar con la costa de Ballota. Situando su punto de vista junto a la orilla y siguiendo un esquema habitual del paisaje decimonónico que va presentando sucesivos elementos en profundidad, vemos en primer término una extensión de piedras y algas que han quedado al descubierto con la bajamar. Tras una roca que centra la composición en medio término, el fondo viene definido por el acantilado del litoral bajo un cielo crepuscular.



Se trata de una composición semejante a la que el artista ofrece en *Paisaje al atardecer* (DF0465), tanto en la marcada horizontalidad de los elementos que la componen como en la audaz combinación cromática para una vista del ocaso: un naranja intenso sobre un tono frío, que remiten a una idea pictórica más moderna y por lo tanto a una fecha avanzada en el catálogo del autor. La soltura de pincelada, que llega a un resultado casi esquemático, remite de igual modo a sus años finales.

DF0472

PAISAJE¹

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 185 x 325 mm.

Tui (Pontevedra), colección particular

La evolución del estilo de Fierros en su dedicación al paisaje, y sobre todo en acuarela, marca su progresiva liberación de la necesidad de una representación mimética y académica para encaminarse hacia una pintura que se interesa por la captación de efectos lumínicos y cromáticos sobre el medio natural. Es lo que ocurre en este ejemplo, que sigue aún esquemas tradicionales en la presentación de una vista ordenada del paisaje con una gran sencillez. Pervive además cierta sujeción a un tratamiento reconocible de las formas, especialmente en el contorno lineal de los elemen-



tos arquitectónicos, pero la resolución de los motivos vegetales continúa la liberación de la pincelada propia de otras acuarelas del autor, e incluso potenciando más su estilo pictórico. Nótese en este sentido el evidente interés por trasladar al papel cuestiones lumínicas observadas directamente de la naturaleza, tal y como se aprecia en el perfil de los cipreses que gradúan su tonalidad según la incidencia de la luz.

¹ Obra inédita.

DF0473



CAMINO DE RIOCABO¹

1893

Óleo sobre lienzo, 46 x 69 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 93" (áng. inf. izq.)

Madrid, colección particular

EXPOSICIONES

¿A Coruña, 1973?

El título de la obra se muestra en una etiqueta adherida al dorso del bastidor. Es semejante a las que conservan muchos cuadros incluidos en la exposición antológica de 1973, aunque en este caso no se localiza en el catálogo de la muestra ni hay más constancia de que finalmente fuese expuesto. Tampoco se localiza en la exposición-venta de 1894, aunque haya pasado a los descendientes del artista. En cualquier caso, la obra ha permanecido inédita hasta la ahora.

Se trata de uno de los últimos paisajes de Fierros, que cuenta con el valor añadido de la inscripción de fecha bajo la firma, poco habitual en obras de este género. El año de 1893 y

la referencia en el título a la playa de Riocabo, próxima a Ballota, permite confirmar que el cuadro fue realizado durante la última estancia estival del pintor en su casa natal, entre los meses de julio y octubre. Por otra parte, el formato ligeramente más grande que el habitual en paisajes de Fierros parece denotar también una obra de mayor empeño.

Muestra una vista panorámica de un paisaje rural, próximo a la costa. En primer término, un sendero que conduciría a la playa sigue el desnivel del terreno, perdiéndose tras la loma que ocupa la parte derecha de la composición. Detrás de los árboles que bordean el margen izquierdo del camino se vislumbra a lo lejos un mar en calma, bajo un cielo de nubes blancuecinas. En mitad del sendero, una figura femenina con una cesta en la cabeza pone la nota humanizadora al paisaje, desde el pintoresquismo de la representación de tipos populares.

La obra no difiere mucho del planteamiento compositivo de otros paisajes, deudores de un esquema próximo a postulados realistas que ofrecen una visión sosegada del territorio.

¹ Obra inédita.

Perviven incluso recursos románticos como la perspectiva panorámica o la presencia anecdótica de la figura humana. Sin embargo, ha de reseñarse un notable cambio en el uso de la luz, que el pintor introduce en sus últimos años como forma de incrementar la sensación de naturalismo. Es una luz suave, de leve entonación dorada muy del gusto del pintor, y que se matiza con mayor seguridad. Fierros ya había demostrado un dominio más consciente de los recursos lumínicos en obras

de su última etapa como *Paisaje umbrío* (DF0454) o *El maio en Ribadeo* (DF0358); pero en este caso no se recrea en efectos de luminosidad vibrante, sino en un tratamiento más atmosférico que desdibuja los contornos con una sensación difusa: obsérvese el modo de pintar las copas de los árboles, con menor cantidad de pigmento y más diluido. Fierros sigue así el camino de su obra más tardía hacia el incremento del naturalismo, producto de una observación directa del medio.





NATURALEZA MUERTA





DF0474

EL CRÁNEO DE GOYA

1849

Óleo sobre lienzo, 33 x 26 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1849" (áng. inf. izq.)

Museo de Zaragoza (N.I.G. 15162)

PROCEDENCIA

Navarra, marqués de San Adrián; localizado en un anticuario de Zaragoza en 1918; adquirido por Hilarión Gimeno y Fernández de Vizarra; donación de este al Museo de Zaragoza en 1928.

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; A Coruña, 1973; Zaragoza, 1996

BIBLIOGRAFÍA

Gamallo, 1943, p. 1 (repr.), 12-13; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 2 (repr.); Gamallo, 1966 b, s.p. (repr.); Gaya Nuño, 1966, s.p.; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p.; Areán, 1971, p. 339; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala V, nº 16; Villa Pastur, 1973 a, p. 41-45; López Vázquez, 1974, p. 9; Villa Pastur, 1977, p. 133-134; Villa Pastur, 1985, p. 126; López Vázquez, 1988, p. 140; Gallego, 1990, p. 94; Colorado, 1991, p. 36 (repr.); López Vázquez, 1993, p. 165; Villa Pastur, 1994, p. 22-25; Aguirre, 1996, s.p.; *Discursos sobre Goya...*, 1996, p. 347; García, 1996, p. II-III (repr.); López Vázquez, 1999, p. 369; López Vázquez, 2000, p. 23; García Quirós, 2002, p. 106, 123 (repr.); Römer, 2003, p. 405; Rodríguez Paz, 2013 b, p. 433

El cuadro, perdido durante un tiempo, fue descubierto en un anticuario en 1918 por Hilarión Gimeno, miembro de la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Donado por él al Museo de la ciudad, fue presentado al público en 1928 coincidiendo con el centenario de la muerte de Goya. Desde ese momento suscitó un especial interés, dando pie a múltiples interpretaciones que hicieron de él uno de los cuadros más enigmáticos y controvertidos de Fierros. Su singularidad, y la ausencia de datos concluyentes sobre los motivos que le dieron origen, han contribuido a alimentar la leyenda romántica en torno a él, en ocasiones más por sugestión de algunos tópicos y por cierto interés macabro que por una correcta interpretación de su contenido.

A simple vista, parece que estamos ante una naturaleza muerta. La composición, de enorme simplicidad, presenta como único elemen-



to protagonista una calavera desprovista de su mandíbula inferior, sobre un tapete verde, vista en tres cuartos e iluminada con fuerza por un foco externo de luz amarillenta que la hace destacar cromática y volumétricamente sobre un fondo en penumbra. Tanto el asunto como el tratamiento tenebrista nos sitúan en la tradición estética barroca recuperada por el Romanticismo, y de manera especial en el tema de las *vanitas*, donde el motivo de la calavera es recurrente. No obstante, llama la atención su presencia rotunda como único elemento del cuadro, sin el acompañamiento de otros objetos propios de este subgénero que redundan en la idea de lo efímero de la existencia humana y la inexorable llegada de la muerte. Pero no por ello se trata de un caso aislado en su época, sino que encontramos paralelismos compositivos en la pintura francesa del momento. Pensemos por ejemplo en el caso de Géricault, que entre 1812 y 1814 pinta un lienzo con un planteamiento semejante al mostrar tres calaveras amontonadas sobre un espacio indefinido, y cuya intención se puede relacionar con sus tétricas representaciones de miembros cercenados¹.

De todos modos, las pretensiones de nuestro artista parecen otras. El reverso del lienzo aporta algunos datos que nos encaminan hacia una lectura distinta. Sobre el travesano superior del bastidor

¹Théodore Géricault: *Les trois crânes*, 1812- 1814. Óleo sobre lienzo, 31,5 cm x 60 cm. Montargis, Musée Girodet.

está adherido un pequeño papel con la firma autógrafa de Joaquín Magallón y Armendáriz, VII marqués de San Adrián, quien fuera protector de Fierros y propietario original del cuadro. La obra hubo de formar parte de su colección particular, tal y como sugiere una segunda inscripción con un *nº 4* escrito directamente sobre la madera y que aludiría a un número de orden interno. Sobre esta, una tercera inscripción reza: *Cráneo de Goya pintado por Fierros*, con distinta grafía que no coincide ni con la firma del artista sobre el óleo ni con la rúbrica del aristócrata. Este es en realidad el único dato que relaciona el asunto del cuadro con la figura de Goya: una anotación ajena al pintor que bien podría ser apócrifa, como se apunta desde el Museo de Zaragoza. No habría que descartar la posibilidad de que el mensaje de esa nota no guarde relación con la intencionalidad de Fierros al pintar la obra. En ese caso, el lienzo pasaría por ser una simple *vanitas*, invalidando cualquier interpretación ligada al genio de Fuendetodos. Pero lo cierto es que la grafía de esta nota coincide con la de Joaquín Magallón y Campuzano, VIII marqués de San Adrián: así lo hemos podido comprobar al cotejar esta firma con una carta que el noble remitió al artista en 1862². En ese caso, con ella estaría certificando la hipotética intención del cuadro. No obstante, aun identificando al autor de la inscripción, hemos de mantener importantes dudas sobre la veracidad de su contenido, que sí han dado por válido la mayor parte de las interpretaciones que se han hecho hasta la fecha. Es decir, aunque el marqués de San Adrián escribiese que el motivo del cuadro es el cráneo de Goya pintado por Fierros, no es prueba de que el artista tuviese ante él la verdadera calavera del aragonés.

Gamallo Fierros, a quien se debe el primer estudio sobre el cuadro, sugiere la hipótesis de que el artista lo pintase teniendo presente el verdadero cráneo de Goya³. Y aunque reconoce no tener pruebas suficientes para demostrarlo, insinúa la posibilidad de que Fierros lo sustrajese directamente de su tumba en Burdeos con la complicidad del propio marqués de San Adrián y del doctor Mariano Cubí y Soler, uno de los más re-

putados especialistas en frenología en la España de la época. Como apoyo a su teoría, Gamallo recuerda en primer lugar que, en el momento de inhumarse los restos de Goya en el cementerio de la Chartreuse en 1888 para su traslado a Madrid, estos fueron hallados sin cabeza. Así fue relatado por Joaquín Pereyra, promotor de este traslado siendo cónsul de España en Burdeos, y testigo en el momento de la exhumación: “Abierta la tumba nos encontramos en presencia de dos cajas, una de las cuales estaba forrada interiormente de zinc y la otra de madera sencilla sin ninguna placa ni inscripción interior, y ambas de igual longitud, por lo que procedieron a abrirse ambas. En la que estaba forrada de zinc se encontraron los huesos de un cuerpo humano excepción hecha de la cabeza que faltaba por completo, lo que no dejó de sorprendernos grandemente a todos los allí presentes. Y, precisamente, todo induce a creer que los restos encerrados en esta última caja son los de Goya [...]”⁴.

En segundo lugar, Gamallo comenta, evocando el testimonio de la viuda del artista, que este poseía en su taller un cráneo humano que empleó en alguno de sus cuadros –recordemos su *Naturaleza muerta con calavera* (DF0475)–, y cuya procedencia nunca quiso revelar. El mismo cráneo serviría años más tarde a su hijo Nicolás para sus estudios universitarios de Medicina. Tiempo después, al ver por primera vez una fotografía de este cuadro, el propio Nicolás quiso reconocer en él los mismos restos humanos que había empleado en sus prácticas de anatomía: “por un cráneo como éste –juraría que es el mismo– estudié yo Medicina en Salamanca”⁵. En cualquier caso, en aquel momento la comparación era ya imposible: la calavera había sido fragmentada durante un experimento, y sólo quedaban de ella el parietal derecho y un fragmento del maxilar inferior⁶. Con todo, Gamallo

⁴ Gaya Nuño, 1966, s.p.

⁵ Gamallo, 1943, p. 13.

⁶ No hemos encontrado en los textos de Gamallo –ambos han llegado a nosotros de manera incompleta– mención al experimento que acabó con la calavera que el pintor guardaba en su estudio y que luego serviría a Nicolás para sus estudios de Medicina en Salamanca. Si lo relata, en cambio, Villa Pastur, que hubo de conocerlo por boca del nieto del artista: “El cráneo fue desarmado por el estudiante por el rudimentario proce-

² Carta de Joaquín Magallón Campuzano, marqués de Castelfuerte, a Dionisio Fierros, 9-6-1862. Anexo 14.

³ Gamallo, 1943, p. 1.

se inclina a pensar que esos restos que él mismo conservaba eran los del verdadero cráneo de Goya, y así lo afirma en su artículo.

Como argumento en contra, el nieto del artista alude a las palabras de Fierros en sus memorias, donde afirma que “desde el 1842 a 1855, en el que dejé de asistir a las academias de pintura, 13 años que no salí de Madrid”. Si bien esta sentencia podría ocultar la intención de eludir su hipotética participación en el suceso, no existen datos que permitan rebatirla. Gamallo apunta entonces a la posibilidad de que Fierros hubiese tenido acceso al verdadero cráneo de Goya sin haber tomado parte en su robo, y que por mediación del marqués de San Adrián pintase el cuadro directamente del natural sin haber abandonado Madrid.

Gaya Nuño se suma a esta teoría, negando de paso la tesis de que el cadáver de Goya fuese decapitado antes de su entierro⁷. Rechaza además conjeturas como la de G. Abbot que fija en 1837 la fecha del saqueo de la tumba y lo atribuye a un único operante⁸. Pero, queriendo rebatir interpretaciones poco fundadas o movidas por la fantasía, esgrime argumentos del mismo tipo al vincular la desaparición de la cabeza de Goya con la imagen atormentada de artista romántico que durante mucho tiempo le atribuyó la historiografía, y entendiendo el suceso como desenlace lógico a una vida dramática.

En un segundo artículo fechado en 1966, en el que aprovecha para refutar comentarios erróneos sobre el tema, Gamallo insiste en la cuestión frenológica para dar una explicación al cuadro⁹. Y, aunque sin desarrollar mucho su tesis, parece dar con la clave de la intención de Fierros en

esta obra. López Vázquez recupera esa hipótesis vinculándola con la idea del culto al genio propio de la mentalidad romántica¹⁰. Fierros, a través de una representación naturalista del cráneo, estaría tratando de reproducir en pintura los objetivos de la frenología, esto es, el estudio detallado de las facciones y la caja craneal de un individuo para determinar a través de ellas su carácter y personalidad. Sería algo similar a lo que ya había hecho Géricault pocos años antes en sus retratos de enfermos con monomanías. En el caso de Fierros, la intención no sería otra que la de revelar, por medio del estudio del supuesto cráneo de Goya, las causas de su genialidad y tratar de emularlas en su formación como artista original. No debemos olvidar que a mediados de la década de 1840 asistimos en España a la recuperación de la figura artística del aragonés como uno de los grandes referentes de la escuela nacional, una recuperación impulsada desde Francia, donde los primeros románticos fijaron su interés en Goya al descubrir en su obra signos reveladores de un carácter español que estaba entonces en pleno apogeo. Por otro lado, no es casual la admiración personal de Fierros hacia este pintor, habida cuenta de que fue uno de los primeros artistas cuya obra pudo contemplar y copiar en el palacio del marqués de San Adrián. En su colección ocupaban un lugar privilegiado los retratos de José María Magallón y Armendáriz, VI marqués de San Adrián¹¹, y su esposa, Soledad Fernández de los Ríos y Lasso de la Vega, marquesa de Santiago¹².

La especial consideración de Fierros hacia Goya, si bien no alcanza el grado de admiración que sentía hacia Velázquez, se deja ver en su obra de manera indirecta, asimilando su estilo como parte de una tradición pictórica incluida ya entre los referentes esenciales de un artista ecléctico.

dimiento de llenarlo de judías y echarle agua para que al hincharse aquellas lo desarticulasen en sus piezas naturales”. Villa Pastur, 1973 a, p. 43.

⁷ Gaya Nuño, 1966, s.p.

⁸ Gregory Abbot, ¿Dónde está la cabeza de Goya?, 1962; cit. desde Gaya Nuño, 1966, s.p.

⁹ Gamallo, 1966 b, s.p. Villa Pastur, sin hacer nuevas aportaciones, se suma a la tesis de Gamallo, dando por hecho en todo momento que el cráneo pintado por Fierros es el de Goya y que era el mismo que conservaba el artista. La mayoría de escritos posteriores —en su mayor parte reportajes periodísticos que rescatan el interés por el tema— continúan esa línea: Gallego, 1990; Colorado, 1991; García, 1996; y otros.

¹⁰ López Vázquez, 1999, p. 369; López Vázquez, 2000, p. 23.

¹¹ Francisco de Goya: *José María Magallón y Armendáriz, marqués de San Adrián*, 1804. Óleo sobre lienzo, 209 x 127 cm. Pamplona, Museo de Navarra (1360 A).

¹² Francisco de Goya: *María Soledad Fernández de los Ríos, IV marquesa de Santiago*, 1804. Óleo sobre lienzo, 212 x 125 cm. Los Angeles, California, Estados Unidos, The J. Paul Getty Museum (83.PA.12).

DF0475

NATURALEZA MUERTA CON CALAVERA

c. 1849-1855

Óleo sobre plancha de zinc, 25,5 x 36 cm.

Colección Gamallo Fierros, depósito en Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos (nº inv. 1995/003), desde marzo de 1995

EXPOSICIONES

Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Exposición de óleos..., 1968, s.p., nº 15 (cat. como *Mesa con joyas*); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala V, nº 18; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Lueca...*, 1994-1995, s.p., nº 4; Rodríguez Paz, 2013 b, p. 433

Muestra una mesa en primer término, cubierta por un tapete azul y abigarrada de objetos. En el centro, presidiendo la composición, destaca un cráneo humano, seccionado a la altura de las sienas. Ha de tratarse del mismo que el artista guardaba en su estudio y que hubo de emplear para pintar *El cráneo de Goya* (DF0474). Se apoya sobre un libro, al tiempo que se cubre con un cinturón. A su alrededor se disponen otros objetos: una concha de vieira con su parte cóncava hacia arriba, monedas de oro, joyas y un reloj de bolsillo con su leontina derramándose por el borde de la mesa. Por último, apoyada a un lado de esta, asoma la empuñadura de una espada ricamente adornada.

Vemos así que Fierros plantea una composición a modo de *vanitas* barroca, con los elementos que eran propios de esta tipología en alusión a los consabidos conceptos de transitoriedad de la vida humana, futilidad de las posesiones mundanas y llegada inexorable de la muerte. Estas ideas se ven reforzadas, además, por el fondo crepuscular que acompaña la escena, y que sirve además de contrapunto lumínico a los objetos en primer término en un tratamiento tenebrista tomado directamente del mundo barroco. De este modo, queda



patente la intención del artista, que no es otra sino la de emular un estilo y un modo de hacer que eran considerados entonces como referente a seguir.

Aun así, es obra de escasa calidad y factura torpe, con errores en la definición de los volúmenes que denotan la falta de un dibujo sólido, y que tampoco logran disimularse con el tratamiento pictórico que el artista persigue.

DF0476

BODEGÓN DEL CONEJO

1856

Óleo sobre lienzo, 44 x 25 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros. 1856" (lat. izq.)

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 140; López Vázquez, 1999, p. 398 (repr.); García Quirós, 2000, p. 41; Rodríguez Paz, 2013 b, p. 426 (repr.)

Realizado durante la primera estancia de Fierros en Santiago de Compostela, se trata de un arquetípico bodegón de caza que responde a un cliché habitual dentro de este subgénero: aquel que muestra un animal muerto como único protagonista de la escena. Esta sencilla composición, que tiene su origen en Flandes a comienzos del siglo XVII, alcanza un gran éxito posterior como motivo frecuente en la pintura de naturalezas muertas¹, y experimenta una notable presencia en la pintura española del Siglo de Oro. El bodegón del XIX, en su afán naturalista, recupera entre otras esta variante².

El artista presenta un conejo o liebre colgado por sus cuartos traseros ante una pared grisácea y con la cabeza y las patas delanteras apoyadas sobre una superficie de madera. La figura del animal, que adquiere un tratamiento monumentalizado al ocupar todo el espacio del lienzo, se convierte en excusa para que el pintor realice un ejercicio de alarde técnico cuya intención fundamental es la captación de las calidades táctiles desde una óptica naturalista. De este modo, el pelaje del animal se convierte en el principal motivo de atención, al permitirle trabajar con una técnica



más pictórica –aunque sujeta a un firme dibujo de contorno– en la que predomina la pincelada ligera que juega con las gradaciones tonales dentro de una gama cromática reducida a pardos y grises. Obsérvese el efecto de materia empastada en el vientre del conejo en contraste con el color diluido de otras zonas. En esta búsqueda de un efecto naturalista Fierros recurre, como es habitual entre los artistas de su época, a modelos barrocos. El propio esquema compositivo entronca directamente con esta tradición, incluso echando mano de recursos como la posición en escorzo de la cabeza como fórmula para subrayar la profundidad de un espacio muy acotado. Al mismo tiempo, la figura se ilumina gracias a un potente foco de luz interior propio de bodegón que genera contrastes de claroscuro y la hace destacar volumétricamente sobre el fondo. Por otra parte, la parquedad de la paleta cromática enlaza con la sobriedad propia de la escuela española, generando un resultado de logrado verismo que demuestra la asimilación por parte de Fierros de la tradición del género.

¹ Rosenberg *et al.*, 1994, p. 351; Vlieghe, 2000, p. 334-342.

²Es el caso de pintores contemporáneos de Fierros como José Serra y Porson: *Una liebre, un pato y varias aves*; Federico Jiménez Fernández: *Un cuadro de caza muerta*, 1862. Óleo sobre lienzo, 82 x 107 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04838); o Bartolomé Montalvo: *Bodegón*, c. 1806. Óleo sobre tabla, 54 x 72 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04515).

DF0477

BODEGÓN DE LA PERDIZ

1857

Óleo sobre lienzo, 45,5 x 24,5 cm.

Firmado y fechado: “Dionº. Fierros / 1857” (áng. inf. izq.)

Valladolid, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 139; López Vázquez, 1999, p. 399 (repr.); García Quirós, 2000, p. 41; Rodríguez Paz, 2013 b, p. 426

Nos presenta un caso similar al *Bodegón del conejo* (DF0476.), con el que formaría pareja. Muestra, como único elemento de la composición, una perdiz muerta colgada por la cabeza, esquema que de nuevo remite a modelos flamencos originarios del XVII, asimilados luego por los pintores del Siglo de Oro español, y que el XIX recupera como ejercicio naturalista¹.

La figura del animal se recorta sobre una pared grisácea al tiempo que proyecta su sombra para generar ilusión de tridimensionalidad. De nuevo la intención del artista se



concentra en la captación fiel de las calidades táctiles y en la descripción de los detalles. Así se aprecia en el tratamiento del plumaje con una pincelada breve que busca captar el detalle, y una paleta cromática que se incluye en la tradición de la escuela española en su empleo de los pardos, grises y ocre. Con estos ejemplos, Fierros hace uso de una tipología de bodegón que le permite entroncar con la corriente naturalista barroca como referente para el realismo que se persigue en la pintura española del momento.

¹ Véase Gumersindo Díaz: *Bodegón*, 1875. Óleo sobre lienzo, 101 x 83 cm. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias; Linier: *Pájaros*, c. 1885. Óleo sobre lienzo, 32 x 23 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P03741); Joaquina Serrano Bartolomé: *Una perdiz y pimientos*. Madrid, Museo Nacional del Prado; Bartolomé Montalvo: *Bodegón*, c. 1806. Óleo sobre tabla, 55 x 72 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P05890).

DF0478

BODEGÓN CON QUESO, PAN, AGUA Y SERVILLETA

c. 1869

Óleo sobre lienzo, 24,5 x 29 cm.

Oviedo, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca...,
1994-1995, s.p., nº 30



El cuadro fue un regalo del artista a su amigo Cipriano Rico con motivo de su boda con la luarquesa Amelia Rivas. El enlace hubo de celebrarse en fechas próximas al momento en que Fierros pintó los retratos de la pareja (DF0080 y DF0081), con lo que podemos precisar la datación de este cuadro alrededor de ese mismo año.

Sobre una mesa de madera de perfil curvo y dibujos geométricos en su superficie se dispone, a la derecha, un plato de loza blanca con lo que parece una pieza de queso ya empezada. A su lado se colocan un chuchillo y un vaso lleno de agua, y al fondo un bollo de pan cubierto por una servilleta con ribete rojo y las iniciales del destinatario del cuadro bordadas en una esquina.

La obra reproduce así lo que podría ser un sencillo servicio para una merienda, asunto habitual en naturalezas muerta desde el Barroco, que Fierros pudo asimilar a través del museo. De hecho, el empleo de referentes barrocos se hace patente, igual que en otros muchos de sus bodegones, no sólo en el tema sino también en el empleo de una estética naturalista que busca, ante todo, plasmar con fidelidad las calidades táctiles de los objetos. Al mismo tiempo, la iluminación tenebrista, que deja el fondo totalmente oscurecido, refuerza el barroquismo de la escena. De este modo, se hace evidente la vigencia y la adecuación de los principios naturalistas de origen barroco a las demandas artísticas propias del Romanticismo y del Realismo, reproducidas por el artista tras su asimilación de la tradición del bodegón espa-

ñol. Esta asimilación de recetas del museo se aprecia además en el empleo de algunos clichés propios del género como la disposición diagonal del cuchillo o la colocación de la servilleta marcando pliegues y ángulos, junto a otros más definitorios de la escuela española como la entonación sucia para los blancos, que aporta un indiscutible sabor castizo.

DF0479

LA MESA PUESTA PARA EL PINTOR

1870

Óleo sobre lienzo, 48,5 x 56 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1870" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; Gijón, 1980; Soto de Luiña, 1992; Itinerante, 1994-1995; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., n^o 21; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., n^o 31; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala V, n^o 23; Villa Pastur, 1977, p. 137; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., n^o 10; Villa Pastur, 1985, p. 128; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., n^o 9 (repr.); González Lafita, 1993, p. 104 (repr.); *XXV Certamen Nacional de Pintura de Lueca...*, 1994-1995, s.p., n^o 19; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 78 (repr.); García Quirós, 2000, p. 42; García Quirós, 2002, p. 115, 134 (repr.); Rodríguez Paz, 2013 b, p. 427 (repr.)

OTROS TÍTULOS

Bodegón de la tortilla

La tipología de mesas puestas, que tanto éxito alcanzará en la pintura de bodegones, tiene su origen en Holanda, donde el motivo de las viandas dispuestas sobre una mesa se populariza desde principios del siglo XVII. Desde allí se extiende con rapidez, aplicando ligeras variantes, a otras escuelas europeas, que lo asumen como un cliché habitual. Es el caso de la española, donde encontramos una importante tradición de este tipo de bodegones que Fierros hubo de tomar como modelo.

En este ejemplo, el artista presenta una composición que sigue muy de cerca los parámetros del bodegón holandés al escoger un punto de vista elevado para mostrar la mayor superficie de la mesa en una visión amplia. Sobre esta se dispone un mantel blanco en aparente descuido y varios objetos para un servicio individual: un plato de loza con comida, dos cubiertos, una servilleta, un trozo de pan, un frasco con vino, dos vasos —uno pequeño vacío y otro grande con agua— y un salero. Todo se coloca de forma ordenada, se-



gún esquemas que se hacen habituales ya desde el siglo XVII y se consolidan en el XVIII para este tipo de naturalezas muertas.

Se trata de uno de los casos en que mejor se aprecian las deudas de Fierros con la tradición de bodegón barroco, al plantearlo, como es frecuente en la pintura decimonónica, a modo de compendio de recetas de origen diverso que el artista asimila como resultado de su observación detallada de los maestros del pasado y que ajusta para definir su estilo personal. La composición se ilumina con un potente foco de luz exterior que incide desde el ángulo superior izquierdo, combinado con otro foco interior que ayuda a destacar los volúmenes desde el fondo en un recurso de herencia velazqueña que el artista empieza a usar en esas mismas fechas también en el retrato como medio para potenciar la profundidad espacial, reforzado aquí con la yuxtaposición de zonas en sombra.

Al mismo tiempo, el tipo de luz naturalista, propia de bodegón, refuerza el objetivo fundamental de la obra, que no es otro que subrayar el carácter sensorial de la escena a través de la descripción fiel de las calidades de los objetos: el cristal de los vasos y el frasco, el metal de los cubiertos, la tela del mantel, etc. Vemos aplicado aquí el típico cliché holandés, tan habitual en naturalezas muertas, de reflejar una ventana sobre el cristal de la botella; recurso que sirve no sólo para diferenciar las propiedades materiales del objeto sino también como procedimiento compo-

tivo que permite generar una mayor ilusión de profundidad a través del reflejo de la luz. Este mismo efecto de profundidad es el que se persigue con la disposición diagonal del cuchillo, con el borde del mantel doblado que sobresale en un extremo o con la cadena de los anteojos colgando en el borde de la mesa, recursos que recuperan el juego barroco de ruptura de los límites de la representación. Junto a estas referencias propias de la tradición holandesa, tenemos el guiño a la escuela

española con la representación de una tortilla —en sustitución del habitual plato de arenques de los bodegones holandeses— e incluso con el tratamiento grisáceo del mantel. Se hace así patente el conocimiento de Fierros de una larga tradición de naturalezas muertas a través de su observación del museo, y la asimilación de toda una serie de recursos de herencia barroca que reutiliza bajo la mentalidad ecléctica propia de un pintor con su formación.

DF0480

BOCETO PARA *LA MESA PUESTA PARA EL PINTOR*

c. 1870

Óleo sobre lienzo, 17,5 x 23 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VI, nº 5

El boceto nos muestra ya una composición muy próxima a la obra definitiva (DF0479), sin apenas cambios. Muestra los mismos elementos a excepción de la servilleta y los anteojos. El vaso pequeño contiene vino y el cuchillo se dispone perpendicular a la mesa. Por su parte, la pieza de pan es más oscura y tiene una forma más redondeada, mientras el plato presenta unos huevos fritos.



DF0481

BODEGÓN DE LA LANGOSTA

1870

Óleo sobre lienzo, 51 x 61,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1870" (lat. inf.)

Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos (nº. inv. 0051)

PROCEDENCIA

Colección Lledó-Suárez; legado al Museo en 1987, ingresó el 23 de junio.

EXPOSICIONES

Gijón, 2005-2006

BIBLIOGRAFÍA

González Lafita, 1993, p. 104, 105 (repr.); García Quirós, 2002, p. 115, 135 (repr.); Rodríguez Paz, 2013 b, p. 428, 429 (repr.)

Es uno de los bodegones más interesantes de Fierros, que sigue de nuevo la tipología de mesa puesta. De hecho, son evidentes las estrechas similitudes que guarda con *La mesa puesta para el pintor* (DF0479). El espacio compositivo es el mismo, definido por una pared de fondo oscurecida, una abertura iluminada en la parte central y un cortinaje recogido en el lateral derecho. En primer término se presenta una mesa abigarrada de objetos y alimentos, presidida por una espléndida langosta sobre una fuente de loza blanca que remite a la tradición flamenca de bodegones ostentosos. Auténtica protagonista de la obra, centra la composición al tiempo que a su alrededor se disponen los demás elementos definiendo distintos niveles de profundidad. En primer término, sobre el mantel medio doblado, vemos un bollo de pan, un manojo de perejil y tres cebollas. A continuación, se sitúa la langosta, y tras ella una jarra de vino y un juego de aceitera, vinagrera y salero como objetos representativos de cierto lujo. En ellos se advierte la herencia del bodegón holandés a través del recurso del reflejo de las ventanas sobre el cristal para conseguir un efecto de profundidad espacial y subrayar el realismo en la descripción de las texturas. Junto a la ya citada referencia a Flandes, tenemos también la presencia de elementos pro-



pios del bodegón español con las cebollas del primer plano. Por último, las moscas sobre el mantel ponen la nota anecdótica como pervivencia de un cliché habitual en las *vanitas* barrocas, desprovisto aquí de su contenido moralizante.

Nos encontramos así ante un bodegón ecléctico en cuanto a la diversidad de referencias que emplea, pero planteado además con un criterio diferente a la hora de mostrar los objetos en su conjunto. Ya no estamos ante una mesa preparada para un comensal; por el contrario, se nos están presentando los alimentos antes de su preparación. Por lo tanto, se trata de una idea más próxima a los bodegones de cocina de herencia holandesa en los que se muestran, dentro de un espacio doméstico, una serie de viandas de las que se quiere destacar su valor visual como objeto pictórico. De este modo, el interés de Fierros se centra en la descripción fiel de las calidades de estos objetos, para demostrar con ello su capacidad técnica para una representación naturalista. Emplea así una pincelada minuciosa que gusta de la captación del detalle, aplicada con breves toques de color bien graduado y siempre supeditado a una línea de dibujo firme que define los contornos. La elección de un foco de luz naturalista propio de bodegón, que incide desde el exterior de la escena, resulta fundamental no sólo para conseguir la gradación tonal que nos lleve a esa distinción de calidades táctiles, sino también para generar un ambiente envolvente de luminosidad difusa y atmósfera densa que incrementa

el efecto de realismo. Al mismo tiempo, la combinación con un segundo foco de luz en el fondo de la escena acentúa su profundidad espacial. El artista consigue así una obra de notable calidad que da muestra de su correc-

to dominio del oficio, y con la que consigue no sólo el resultado realista que persigue sino además enlazar su trabajo con toda una larga tradición de bodegonistas dentro de la escuela española.

DF0482

LA BODEGA

c. 1855-1878

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 17 x 22,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 132; Villa Pastur, 1973 a, p. 146 (repr.); *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p. (repr.); González Lafita, 1993, p. 104

OTROS TÍTULOS

Bodegón del tonel

Se trata de un pequeño bodegón planteado como ensayo para una composición de mayores dimensiones, de manera semejante a lo que ocurre en el caso de *La mesa puesta para el pintor* (DF0479), aunque en esta ocasión no conocemos más que el boceto. De hecho, emplea un esquema similar al de la mayoría de las naturalezas muertas de Fierros, compuestas en base al recurso tradicional de la acumulación de elementos en torno a un objeto principal para generar sensación de espacialidad. Así, la escena se organiza sobre un tonel que centra la composición —y que ha dado pie a la denominación secundaria del cuadro— parcialmente oculto por racimos de uvas, con lo que se sugiere una ambientación propia de bodega o despensa. En la parte izquierda vemos dos copas de cristal: una con vino y otra vacía tirada sobre el mantel. A la derecha, un trozo de pan en primer término; y al fondo una frasca de vino y un candelabro dorado con una vela apagada, similares a los que el pintor reproduce respectivamente en el *Bodegón de la langosta* (DF0481) y en el *Bodegón del candelabro* (DF0486).



De nuevo se echa mano de una solución tenebrista que contrapone un primer término iluminado a un fondo en penumbra como fórmula que enlaza perfectamente con la tradición del género. El naturalismo sigue siendo la intención principal del artista, tal y como se ve —a pesar del tratamiento abocetado— en la voluntad de diferenciar las calidades de los objetos, evidentes sobre todo en los efectos de brillos sobre el vidrio y el metal. Por lo demás, sigue los parámetros habituales en los bodegones de la segunda etapa de Fierros, especialmente en cuanto a su fuerte deuda con modelos barrocos.

DF0483

TRES MANZANAS

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 21,5 x 29,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 135

Tres manzanas amarillas se disponen en aparente descuido en primer término sobre una superficie de madera. Tras ellas, una peonía blanca junto a un jarrón de cristal con agua, y al fondo, un cortinaje carmesí. De nuevo Fierros plantea un sencillo bodegón de inspiración barroca, tanto por la elección de una tipología iconográfica que enlaza con la tradición de naturalezas muertas con pocos ele-



mentos, como por la estética tenebrista con que se aborda. La pincelada cargada y los fuertes efectos de claroscuro nos llevan a datarlo en fechas próximas a otros bodegones de similar composición.

Es probablemente la misma obra que aparece catalogada en la exposición-venta de 1894 bajo el título genérico *Manzanas*.

DF0484

PLATO CON TOMATES

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 22,5 x 31,5 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 131; Rodríguez Paz, 2013 b, p. 432

Sobre una superficie de madera se dispone, como único elemento de la composición, un sencillo plato de loza repleto de tomates. Se sitúa ante un fondo neutro de color grisáceo sobre el que destaca volumétricamente, ayudado por un foco lumínico que incide desde el exterior por el lado izquierdo proyectando su sombra hacia el lado opuesto de la mesa. Con esta idea, Fierros retoma una vez más planteamientos propios del bodegón barroco. Junto a composiciones abigarradas de objetos, fueron habituales naturalezas muertas de



gran simplicidad, imbuidas en ocasiones de un marcado componente ascético, pero queridas también por su valor visual¹. Fierros, prescindiendo de cualquier contenido retóri-

¹ Véanse obras como: Juan van der Hamen: *Plato con ciruelas y guindas*, c. 1631. Óleo sobre lienzo, 20 x 28 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P07985); Juan de Arellano: *Bodegón de frutas (Plato de melocotones y peras)*, c. 1660. Óleo sobre lienzo, 28,5 x 37 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P07610); Francisco de Zurbarán: *Bodegón con plato de membrillos*, c. 1633-1664. Óleo sobre lienzo, 35 x 40,5 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

co, lo aborda desde la intención de elaborar un ejercicio eminentemente formal. Así, su interés recae en la descripción minuciosa de formas y texturas, sirviéndose para ello de un dibujo preciso que define bien los contornos incluso en zonas de sombra, y de una paleta cromática de gran expresividad aun en su reducido espectro tonal. Este efecto naturalista quiere reforzarse sobre todo por medio de la luz, una luz que, en primer lugar, abandona la entonación dorada propia de interior que veíamos en anteriores bodegones por una más

clara y diáfana que produce el efecto de estar situado junto a un ventanal, y en segundo lugar, evita grandes contrastes de claroscuro y prefiere iluminar todo el espacio con la misma intensidad: en consecuencia, el fondo se aclara, aunque sin perder su función de potenciar la volumetría del objeto principal. Al mismo tiempo, la intensidad lumínica sirve al pintor para recrearse en efectos de brillos, pensados al fin y al cabo para reforzar la intención del cuadro, que no es otra sino reproducir con el mayor verismo la forma, la materia y las calidades de esa bandeja de tomates.

DF0485

FRUTERO CON NUECES

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 28 x 22 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 134; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VIII, nº 24; Rodríguez Paz, 2013 b, p. 432

Las naturalezas muertas de pequeño formato que presentan un plato con frutos como único asunto son en ocasiones obras preparatorias para una composición de mayor formato. Sin embargo, no parece ser así en los ejemplos de Fierros, planteados de manera autónoma siguiendo la tradición de una variante de bodegón muy habitual desde el siglo XVII.

El tema no es nuevo: ya en el Barroco encontramos bodegones que representan como único motivo un puñado de nueces¹. Tampoco lo es la intención del artista, centrada en realizar una reproducción naturalista del asunto. Así, la descripción de la superficie rugosa, dura y de tonalidad parduzca de las nueces capta toda su atención. Sin embargo, el resultado queda lejos del mimetismo de otros bodegones similares como *Plato con tomates* (DF0484): el



empleo de una densa atmósfera que envuelve la escena y la menor atención del pintor por los detalles redundan en una menor sensación de realismo. En este sentido, la simplificación de efectos pictóricos –véase la esquemática reproducción de los brillos del frutero– nos lleva a una etapa más avanzada de la producción de Fierros.

¹ Antonio de Pereda: *Bodegón con nueces*, 1635. Óleo sobre tabla, 20,7 x 20,7 cm. Colección particular.

DF0486

BODEGÓN DEL CANDELABRO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 43,5 x 29,5 cm.

Avilés (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

Gijón, 1989

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2013 b, p. 432 (repr.), 433

El carácter ecléctico que advertimos en otros bodegones de Fierros en cuanto a adaptación de modelos de origen barroco a la sensibilidad de la pintura decimonónica se aprecia de manera elocuente en este ejemplo. Concebido sobre la tradición estética de las *vanitas*, presenta una serie de objetos arquetípicos de esta tipología, dispuestos en aparente desorden sobre una mesa cubierta por un tapete verde. Por un lado, varios elementos alusivos al paso del tiempo, como el reloj, o la vela medio consumida sobre el candelabro que centra de la composición. Por otro, objetos identificativos de las posesiones mundanas como joyas o telas; y una serie de libros en referencia al conocimiento. Junto a estos elementos tradicionales del género se incluyen otros novedosos entre los que destaca en primer lugar un ejemplar de *La correspondencia de España*¹, uno de los diarios más populares de su tiempo. La presencia de un periódico, objeto icónico del siglo XIX asociado al ideal de progreso, supone la introducción de un elemento de modernidad dentro de una tradición iconográfica que el artista adapta a los gustos de su época. Su empleo como parte de una naturaleza muerta no es anecdótico o aislado: son muchos los artistas del momento que ven en él un objeto de gran interés pictórico; no olvidemos tampoco el lugar rele-

¹Diario de carácter nacional e intención estrictamente informativa, *La correspondencia de España* marca el inicio de un periodismo de empresa independiente de los partidos políticos, aunque en la práctica se mostrase afín a una tendencia liberal moderada. Publicado entre 1860 y 1925, fue también el primero en alcanzar una gran tirada en toda España. No en vano era uno de los periódicos más leídos en el momento en que Fierros pintó este cuadro.



vante que ocupará décadas más tarde en la definitiva renovación del género que llevan a cabo los movimientos de vanguardia. Pero además, el periódico se ajusta perfectamente a la retórica de las *vanitas*: por su contenido informativo de carácter culto juega el mismo papel iconográfico que los libros, en cuanto objeto que nos conduce al conocimiento del mundo terrenal; y por su naturaleza pasajera y rápidamente perecedera –si no del continente, al menos sí del contenido, cuya condición de actualidad apenas dura un día– entronca a la perfección con la idea de caducidad y transitoriedad.

Junto al periódico encontramos otro objeto que introduce un valor de modernidad: una caja de fósforos; no en vano, su desarrollo en su forma actual se produce durante la primera mitad del siglo XIX, siendo ya un objeto cotidiano en el momento en que Fierros pinta esta obra. Por otro lado, destaca la presencia de un pañuelo rojo con estampado de cachemir, habitual en el traje tradicional gallego como prenda femenina para cubrir la cabeza o los hombros: de nuevo, un elemento extraño a la tradición del género, que el artista emplea con intención renovadora. Y aunque su utilización responda más a un componente visual, no deja de implicar una referencia directa a un elemento de marcada identidad gallega, de manera semejante a lo que ocurre con el empleo de la loza de Sargadelos en el *Bodegón de la sopera* (DF0489).

El tema se aborda con un lenguaje naturalista que hace del tenebrismo el mejor recurso para enlazar con el estilo de los maestros barrocos que Fierros pretende emular. Al mismo tiempo, su aprendizaje en el museo se constata en la asimilación de clichés propios del bodegón barroco, como el pañuelo y la leontina derramándose por el borde de la mesa, o la disposición del primero formando sucesivos pliegues para potenciar la tridimensionalidad a través del claroscuro. El afán de realismo se traduce en un cuidado interés por el detalle, especialmente notable en la descripción de las superficies de los objetos: véase el tratamiento

del metal del candelabro, que reproduce los brillos y reflejos producidos por una ventana situada en el extremo opuesto de la estancia, y en el que incluso se aprecian las gotas de cera caídas de la vela. Aun así, respecto a otras naturalezas muertas que emplean recursos similares como *La mesa puesta para el pintor* (DF0479) o el *Bodegón de la langosta* (DF0481), aquí el pintor resta precisión a este tipo de detalles, y sin desvirtuar el rigor del dibujo se encamina hacia la simplificación de efectos pictóricos que caracteriza la tercera etapa de su carrera.

DF0487

COPA DE CRISTAL CON FLORES

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 43 x 29 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 173; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VI, nº 11; Rodríguez Paz, 2013 b, p. 431 (repr.), 432

El motivo del jarrón con flores constituye, ya desde su origen en Flandes a comienzos del siglo XVII, un subgénero con entidad propia dentro de la naturaleza muerta. De gran desarrollo durante el Barroco asociado en buena medida al concepto de *vanitas*, es sin embargo su carácter decorativo lo que le permite mantener cierta vigencia aun en épocas de declive del género, tal y como atestiguan numerosos ejemplos de finales del XVIII y principios del XIX que mantienen un despierto interés por el tema, aunque con escasas innovaciones respecto al período anterior. A este valor ornamental se suma, desde el Romanticismo, una creciente atención por el estudio de elementos vegetales como motivo pictórico, consecuencia de una renovada mirada hacia la naturaleza tanto desde el plano artístico como desde el científico.



Esta intención se aprecia en el tratamiento naturalista de la obra, que denuncia además un método de trabajo basado en la observación directa de la realidad que en este caso llevaría al pintor a emplear elementos que fácilmente podría tener a su disposición en su propio hogar: sabemos que, al menos durante sus últimos años de residencia en Oviedo, Antonia cultivaba rosales y otras plantas en el jardín de la casa familiar, y Fierros se interesaba por su evolución durante sus estancias en Madrid, tal y como se aprecia en la correspondencia que el matrimonio intercambiaba¹.

¹ "No me dices nada del jardín, supongo que estará lleno de rosas y carabeles [sic]. La parrita marchará bien, que es lo que más me importa". Carta de Fierros a Antonia, Madrid, 21-5-1894. Ribadeo (Lugo), archi-

La composición, sencillísima, sigue los parámetros habituales de la pintura de flores al disponer a modo de eje vertical una copa alta de cristal que contiene un pequeño ramillete. En él destacan dos rosas, una roja y otra blanca, rodeadas de hojas y otras flores silvestres. Delante de la copa, sobre la superficie de madera en que se coloca, se observa el motivo casi arquetípico de varios pétalos caídos, que nos remite inevitablemente a clichés propios de las *vanitas*. Todo esto, ante un fondo negro que genera un efecto tenebrista de clara inspiración barroca.

A pesar de estas fuertes deudas con la tradición aprehendida del museo, se hace patente la asimilación por parte de Fierros de otras maneras propias de la pintura de finales del

vo familiar Gamallo Fierros. Anexo 44.

“Razón tienes en decir que nada te dije de las flores y eso que lo pensé muchas veces, pues bien, no hay ni con mucho la mitad de las que hubo el año pasado. Verdad es que están muy atrasadas sobre todo las que rodean el cuarterón de los claveles que son las que más dan pero que son también las que menos valen. Los rosales de té y de encarnado fuerte que hay en el cuarterón del membrillo son los que más rosas dieron y los arbolitos de cinamomo que estuvieron muy cargados. Ya recordarás las grandes cestas que subíamos el año pasado y este año solo dos cestas se subieron. La verdad es que mientras llovió no se cogió ninguna y como llovió muchos días seguidos muchas se perdieron.

Lo que vamos a tener una buena partida es de claveles, aun no hay ninguno, pero sí la mar de capullos, y lo mismo de azucenas”. Carta de Antonia a Fierros. Oviedo, 3-6-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 48.

XIX que nos permiten situar la obra hacia la tercera etapa del artista. Es lo que se aprecia sobre todo en cuanto a la esquematización en la plasmación de los efectos pictóricos que da a algunos elementos de la obra un aspecto abocetado propio de un artista que juega con los recursos técnicos en una obra concebida para su satisfacción personal, aunque sin renunciar a una más que evidente intención naturalista. Véase, al respecto, el modo de plasmar los efectos de brillos y reflejos sobre el cristal o las hojas, y que a diferencia de bodegones anteriores, elaborados con una pincelada más amarrada en la descripción de los detalles, aquí se resuelve con manchas de color blanco. Un tratamiento similar es el que observamos en la rosa blanca, donde el motivo es propicio para un modo de trabajar las formas exclusivamente a base de manchas de color, pero que el pintor aprovecha además para introducir efectos translúcidos, casi de veladuras, muy de su gusto. Esto nos habla no sólo de un método diferente a la hora de abordar la naturaleza muerta desde el punto de vista técnico, sino sobre todo de una mentalidad artística de Fierros que da un paso más al permitirse jugar con mayor libertad con los recursos formales y anteponer el interés por los efectos visuales a la reproducción mimética de la realidad, tal y como se ve de manera más evidente en otros bodegones.

DF0488

BODEGÓN DEL CUCHILLO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 44 x 25 cm.

Málaga, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 12; López Vázquez, 1999, p. 400 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 79 (repr.); Rodríguez Paz, 2013 b, p. 430

Sigue de nuevo el esquema de mesa puesta, aunque ahora reduciendo el número de elementos que intervienen en la composición y mostrándolos en un primer plano muy cercano que les confiere una presencia más monumentalizada. Esta variante se hace habitual a raíz de las aportaciones de bodegonistas de los Países Bajos como Pieter Claesz (1597-1660) o Willem Heda (1594 - c. 1680) que huyen del abigarramiento característico de las naturalezas muertas holandesas de comienzos del siglo XVII, en pos de composiciones más simplificadas y con menor número de elementos. Durante el XVIII este esquema se vuelve mucho más frecuente, llegando a ser el más habitual en la producción de dos de los grandes bodegonistas del siglo: Luis Meléndez (1716-1780) y Jean Siméon Chardin (1699-1779). Ambos pudieron servir de referente a Fierros para la realización de este lienzo y del que forma *pendant* con él, el *Bodegón de la sopera* (DF0489): Meléndez, en cuanto maestro del género dentro de la tradición de la pintura española; Chardin, como figura artística que se recupera para la historia del arte desde mediados del siglo XIX. De hecho, el cuadro que aquí tratamos presenta los mismos elementos que *Los preparativos de un almuerzo* de Chardin¹: botella, vaso y cuchillo clavado en una hogaza de pan, dispuestos de forma similar ante un fondo neutro. Claro que, más allá de semejanzas compositivas, hay eviden-



tes diferencias estilísticas que llevan a Fierros a plantear el asunto de modo distinto: en lugar de la atmósfera vaporosa y difusa propia del estilo del francés, seguimos encontrando en nuestro pintor una inspiración holandesa filtrada por la tradición del bodegón español en cuanto al interés por la descripción fiel de los detalles, que le lleva a captar los efectos lumínicos sobre los diferentes materiales, tal y como se aprecia en el brillo del metal o en los reflejos del vidrio. Por otro lado, Fierros ha dejado a un lado los barroquismos contrastes de claroscuro de sus primeros bodegones para encaminarse hacia una iluminación más diáfana. Al mismo tiempo, el empleo de una pincelada más empastada y de factura ligera, que potencia el valor compositivo de la mancha cromática, nos remite al estilo propio de su última etapa.

¹ Jean Siméon Chardin: *Los preparativos de un almuerzo*, también llamado *La copa de plata*, 1730. Óleo sobre lienzo, 81 x 64,5 cm. Lille, Palais des Beaux Arts.

DF0489

BODEGÓN DE LA SOPERA

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 44 x 26,5 cm.

Lugo, colección particular

EXPOSICIONES

Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1999, p. 401 (repr.); *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 80 (repr.); García Quirós, 2000, p. 42; Rodríguez Paz, 2013 b, p. 430 (repr.), 431

Forma pareja con el *Bodegón del cuchillo* (DF0488), manteniendo idénticas dimensiones y planteamiento compositivo. Se estructura de nuevo con pocos elementos en torno a un objeto principal: en este caso, una sopera de cerámica blanca con decoración floral, colocada sobre un plato con motivo análogo en su cenefa. Ante ella, en primer término, un mantel blanco cubre parte de la mesa mientras se derrama por el borde; una cuchara de metal, dispuesta boca abajo, apoya su mango sobre el mantel y su cabeza en el borde del plato; y en la parte de la mesa que queda sin cubrir, hay una pequeña servilleta o papel doblado. Por su parte, en último término, y ante un fondo neutro, se sitúa en el extremo derecho un tarro de cristal con aceitunas en salmuera, y en el izquierdo una cuña de queso. Estamos de nuevo ante un ejemplo de naturaleza muerta en el que Fierros demuestra su buen conocimiento de la tradición del género, asimilada desde el museo, al combinar referencias de procedencia diversa en un resultado que, ante todo, busca demostrar su pericia como pintor. En primer lugar, desde un punto de vista iconográfico, el motivo de la pieza de cerámica como protagonista de la escena acompañada de otros objetos o alimentos es originario del bodegón holandés, desde donde se extiende a otras escuelas europeas adaptándose a sus particularidades locales. En el caso de España, es Meléndez uno de los artistas que lo abordan con mayor interés, otorgándole un lugar destacado en varias



de sus obras¹ y empleando piezas de singular valor visual que fácilmente podría tener a su alcance, como la cerámica de Talavera que aparece en alguno de sus lienzos². Fierros, retomando esta iconografía, realiza un similar ejercicio de adaptación al escoger una loza de Sargadelos que en su época adornaba la mesa de los hogares más acomodados, con lo que, además de presentar un elemento de distinción social, introduce un guiño localista dentro de una tradición más amplia.

Por otro lado, la influencia de los bodegones de Meléndez también resulta evidente en cuanto a aspectos compositivos, al escoger un formato vertical y un número de objetos reducido. Todos los elementos se disponen según un estudiado orden que busca subrayar la presencia central de la sopera. Asimismo, la disposición de los objetos en sucesivos planos de profundidad quiere potenciar la ilusión

¹ Véanse obras como: *Bodegón con peritas, pan, jarra, frasco y tartera*, c. 1760. Óleo sobre lienzo, 47,8 x 34,6 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00912); *Bodegón con ciruelas, brevas, pan, barrilete, jarra y otros recipientes*, tercer cuarto del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, 35 x 48 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00924); *Bodegón con frutas y un jarro*, c. 1773. Óleo sobre lienzo, 49 x 36,8 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao (69/173); *Naturaleza muerta con naranjas, jarro y cajas de dulces*, c. 1760/1765. Óleo sobre lienzo, 48,3 x 35,2 cm. Fort Worth, Texas, USA, Kimbell Art Museum (AP 1985.13).

² Es el caso de *Cerezas sobre un plato, ciruelas, queso y jarra*, c. 1760. Óleo sobre lienzo, 47 x 35 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00911).

espacial, algo que también se refuerza con dos típicos clichés de herencia barroca: por un lado, el mantel derramándose por el borde de la mesa juega con la ruptura de los límites de la composición; por otro, el modo de colocar la cuchara establece una diagonal en profundidad desde el ángulo inferior izquierdo, pasando por la sopera, hasta el tarro de aceitunas en el extremo opuesto. Este último objeto, a su vez, acentúa la verticalidad de la composición, al tiempo que mantiene el equilibrio de masas respecto a la parte izquierda del lienzo. Paralelamente se aprecian otros recursos compositivos que denotan un modo de hacer propio de la época, como el empleo de un encuadre de tipo fotográfico que secciona los objetos situados en los extremos, recurso que será habitual en la pintura finisecular como signo de modernidad.

En este uso de diferentes modelos y referencias, Fierros se está mostrando como un pintor con una mentalidad ecléctica propia de su época, que busca responder a las poéticas que valoran la capacidad de combinar esa multiplicidad de modelos para demostrar con ello su amplio bagaje de conocimientos adquiridos tanto de su aprendizaje en el museo como de su contacto con las novedades artísticas de su tiempo. Pero, ante todo, la intención fundamental del autor es plantear un ejercicio formal que exponga su habilidad a la hora

de captar la *verdad* de los objetos representados, tal y como se requería entonces, y así demostrar su pericia como pintor y su buen manejo del oficio. Por ello resulta fundamental la elección de objetos de diferente material que le permitan reproducir su variedad de calidades: madera, tela, metal, cerámica, cristal... Aquí de nuevo entran en juego recursos de tradición barroca como los efectos de brillos y reflejos, si bien ahora se reproducen de manera más esquemática que en obras anteriores, siguiendo la tendencia sintetizadora que toma la pintura de Fierros en su última etapa. Todos los objetos se trabajan con una pincelada precisa, que gusta de la descripción minuciosa de los detalles y que se aplica con breves toques de color, un color que ha abandonado la barroquísima entonación parduzca de anteriores bodegones para apostar por una mayor claridad. Esto responde a un cambio en el patrón lumínico, que en consonancia con las premisas de la pintura finisecular en la búsqueda de un mayor naturalismo, deja a un lado la luz dorada propia de interior que tradicionalmente se asocia al bodegón. para emplear un foco de luz claro y diáfano que permite vislumbrar todos los contornos de los objetos incluso en zonas de penumbra, pero al mismo tiempo introduce una lograda sensación de atmósfera que contribuye a reforzar el verismo que el artista persigue.

DF0490

PERDIZ Y ALMIREZ

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 28 x 34,5 cm.

Firmado: "Fierros" (lat. izq.)

Culleredo (A Coruña), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VI, nº 16

Presenta como únicos elementos de la composición una perdiz muerta, un mortero de bronce y un puñado de monedas, dispuestos sobre una superficie indefinida. Fierros retoma el motivo de la perdiz, habitual en el género, que ya había empleado en uno de sus bodegones más tempranos (DF0477). Sin embargo, rehúsa aquí el tratamiento más académico de aquel a favor de un estilo mucho más pictórico que denuncia un cambio en la búsqueda de sus referentes para la elaboración de naturalezas muertas. Si en otros casos se hacía patente el fuerte influjo flamenco y holandés tamizado por la tradición barroca española en cuanto a su intención de plasmar con esmero las diferentes calidades de los objetos, ahora el modelo parece encontrarse en los bodegones de Goya por su plasmación descarnada de la materia con una mayor liberación de los efectos pictóricos y por su desinterés hacia aspectos compositivos. Es palpable la intencionada falta de definición espacial, más allá de la sombra que arrojan los objetos, situados ante un fondo que aprovecha la imprimación blanca del lienzo y sobre el que apenas se aplican unas rápidas pinceladas grisáceas y ocre. El referente goyesco, además, es signo del progresivo alejamiento de Fierros de pautas académicas más presentes en su juventud y en buena parte de su obra madura, y de su gusto hacia un estilo pictórico más libre. No en vano, el influjo del genio aragonés, al que siempre profesó una gran admiración, se hace patente en su última etapa —como se ve en otras obras— al interesarse más que nunca



por la valoración de los efectos lumínicos y cromáticos.

Por otra parte, el asunto del cuadro retoma desde el punto de vista iconográfico elementos habituales en naturalezas muertas del Barroco, elementos que una vez más parecen escogidos por su valor visual. En este caso, con una gama cromática muy reducida que gira sobre los pardos y ocre y que denuncia su inspiración en la mejor tradición del bodegón español. Nótese también la asimilación de clichés barrocos, más o menos premeditados, en otros aspectos como la diagonal en profundidad que definen los objetos.

DF0491

RINCÓN DEL ESTUDIO DEL PINTOR

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 64 x 51 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

EXPOSICIONES

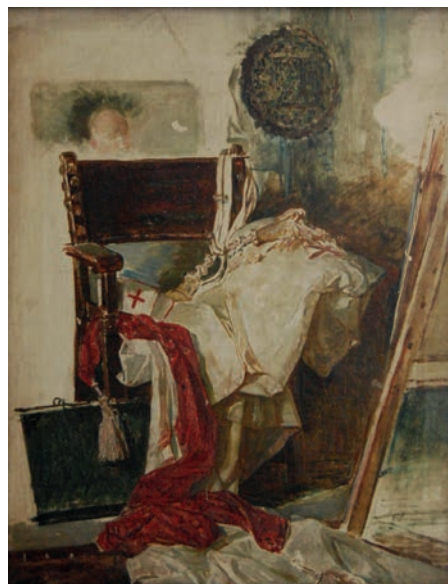
Oviedo, 1894; Itinerante, 1968; A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Soto de Luiña, 1992; Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 170; *Exposición de óleos...*, 1968, s.p., nº 35; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala X, nº 30; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., nº 8 (repr.); *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luearca...*, 1994-1995, s.p., nº 21

Durante el siglo XIX fueron varios los artistas que se sintieron atraídos por la representación pictórica de su propio estudio, un tema que gozaba de cierta trayectoria iconográfica, sobre todo en otras escuelas europeas, y que resultaba muy adecuado para transmitir una idea del artista como profesional intelectual por medio de una serie de objetos que aluden a su condición. En el caso de España, encontramos ejemplos de este asunto en la obra de autores como León y Escosura, Masriera, Sainz y Saiz, Palmaroli, Domingo Marqués o Esquivel, casi siempre sirviéndose de la ambientación del gabinete como entorno para una escena de género¹. El cuadro de

¹Ignacio León y Escosura: *Estudio del pintor*, 1888. Óleo sobre lienzo, 81 x 115 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P07884), depósito en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Francisco Masriera y Manovens: *El estudio de un pintor*, 1878. Óleo sobre tabla, 35 x 45 cm. Museo Nacional del Prado (P06694), depósito en San Sebastián, Museo San Telmo (nº inv. P-94); Casimiro Sainz y Saiz: *El descanso, estudio de un pintor: ¿Qué pensará?*, 1876. Óleo sobre lienzo, 62 x 51,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04636); Vicente Palmaroli: *En el estudio*, c. 1880. Óleo sobre tabla, 29,5 x 22,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04533); Francisco Domingo Marqués: *Interior del estudio de Muñoz Degraín en Valencia*, 1867. Óleo sobre tabla, 38 x 50 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04484); Antonio María Esquivel: *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, 1846. Óleo sobre lienzo, 144 x 217. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04299).



Fierros, lejos de esa intención, presenta una composición de menores pretensiones que se aproxima más a los parámetros propios de la naturaleza muerta al presentarnos un pequeño grupo de objetos que nos sitúan en un rincón de su taller.

Preside el espacio un sillón frailer, mueble utilizado frecuentemente en retratos de cierta dignidad por favorecer una pose solemne del modelo, y que el artista guardaría en su estudio con esa misma finalidad. Siendo un elemento de larga tradición pictórica, reconocible en multitud de retratos desde el Renacimiento, su uso se revitaliza en el XIX, entendido desde el pensamiento historicista de la época como signo de españolidad. De hecho, el ejemplo representado responde a la variante española, más sencilla que la italiana, con asiento y respaldo de cuero en la misma tonalidad que la madera. Sobre el sillón reposan en aparente desorden unas vestiduras litúrgicas, de nuevo prendas que servirían al artista en su labor de retratista. En el suelo, apoyada junto a una pata de la silla, asoma una carpeta de dibujo, aún conservada en la actualidad por los descendientes del artista. Al fondo se vislumbra la parte superior de un retrato masculino, sin marco, colgado de la pared. Por su parte, en primer término, asomando por el extremo derecho de la composición y enfrente a la silla, se sitúa un caballete que sostiene un lienzo, y que sugiere mejor que ningún

otro objeto el tipo de estancia que se describe. Se hace evidente así la intención de Fierros, que va más allá de componer una descripción visual de una parte de su taller, para definir su propia condición a través una serie de objetos que definen su condición de pintor especializado en retratos de carácter noble.

Desde el punto de vista técnico, la obra muestra un modo de hacer que encontramos de manera habitual en otros cuadros de los últimos años de Fierros: dibujo de contorno muy mar-

cado y grueso; paleta cromática reducida y de entonación sucia con preeminencia de blancos y ocre; pincelada de trazo fuerte, largo y que deja traslucir el paso del pincel sobre el lienzo, pero poco empastada y con un efecto abocetado que transmite la impresión de obra inconclusa presumiblemente premeditada.

Con gran probabilidad se trata del mismo cuadro que aparece en el catálogo de la exposición-venta bajo el título *Muebles del estudio del Sr. Fierros*.

DF0492

LOS PREPARATIVOS DE UN BANQUETE

c. 1883-1890

Óleo sobre lienzo, 24 x 35,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Madrid, 1966; A Coruña, 1973?; Itinerante, 2000

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 133; *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p., nº 33; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IV, nº 6; Villa Pastur, 1973 a, p. 72, 110-111, 146 (repr.); González Lafita, 1993, p. 104; Villa Pastur, 1994, p. 51, 76; López Vázquez, 1999, p. 402-403 (repr.); García Quirós, 2000, p. 43; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 94 (repr.); García Quirós, 2002, p. 118

OTROS TÍTULOS

La mesa puesta para un banquete

La evolución de las inquietudes artísticas de Fierros hacia la asimilación de nuevos lenguajes en combinación con planteamientos anteriores y su aplicación al género de la naturaleza muerta se aprecia de manera elocuente en esta obra. Presenta de nuevo un bodegón presidido por una mesa repleta de alimentos y otros objetos. Sin embargo, y a pesar de lo que sugiere el título que la historiografía del artista dio al cuadro –*La mesa puesta para un banquete*–, no estamos ya ante una mesa “puesta” para recibir a unos comensales o que contenga un pequeño servicio para una sola persona como ocurría en otros casos –*La mesa puesta para el pintor* (DF0479), *Bodegón con queso,*



pan, agua y servilleta (DF0478)-. En su lugar, muestra lo que parece una mesa auxiliar con todo el despliegue de viandas y enseres que se utilizarán más tarde, y nos sitúa en el momento de su organización tal y como delata la presencia de una sirvienta en medio término que se afana en los preparativos. Con un sentido de la suntuosidad que recuerda al de los grandes bodegones flamencos, los objetos se distribuyen de manera aparentemente aleatoria: en la parte izquierda se apilan platos de diferente tamaño junto a una quesera y una compotera; en el centro vemos varios fruteros y fuentes con dulces ante un gran florero que preside la mesa; y a la derecha se amontonan botellas de vino y champán. Así, por la naturaleza de los objetos se trataría de la preparación de un postre o de una merienda.

Por otra parte, el amplio encuadre panorámico permite al artista incluir la referencia a toda una serie de elementos accesorios que denuncian una ambientación en un interior doméstico. La elegante lámpara que cuelga del techo, la silla en primer término, o todo el fondo de la estancia en el que se adivina, entre la pe-

numbra y los grandes cortinajes, un aparador con recipientes de cristal, nos sitúan en el espacio propio de un comedor, o en una estancia anexa donde se preparen viandas y enseres: es frecuente en viviendas burguesas del XIX la presencia de antecomedores u otras salas auxiliares a tal efecto, que reciben nombres como repostería, pieza de cubiertos o pieza de los armarios¹. El pintor nos introduce así, quizá de manera más decidida que en cualquier otra obra, en la intimidad de su hogar, no tanto por la descripción de una habitación sino por el relato de un ritual de vida doméstica propio de una sociedad acostumbrada a recibir a sus amistades en torno a la mesa. De hecho, este tipo de celebraciones no eran extrañas en casa de Fierros, tal y como se deduce de la correspondencia mantenida con su esposa durante su última estancia en Madrid: “El día de San Antonio lo pasamos bien aunque echándote a ti muy de menos, y lo mismo todos los que vinieron a felicitar me. Tota no quiso pasar el día sin dulces, porque decía sería un Santo muy soso y efectivamente los hice y por la tarde, pusimos una mesa muy elegante llena de rosas y azucenas que son las flores que hay hoy en la huerta”². Con todo, el enfoque que el artista da a la obra busca deliberadamente transmitir la idea de opulencia ligada a un acontecimiento especial: la ambientación en un elegante salón, el despliegue de alimentos y enseres en una mesa repleta, o incluso la presencia de una sirvienta son signos identificativos de la pertenencia a una clase acomodada que trasluce la idea de triunfo social.

Por otra parte, junto al evidente sentido descriptivo de la obra, la inusual inclusión de la figura humana da a este bodegón una carga narrativa que va más allá de lo habitual en un género esencialmente descriptivo. La mesa repleta de objetos sigue siendo el asunto principal del cuadro, pero la presencia de dos personajes —la doncella y la niña, esta última identificada tradicionalmente con una de las hijas del pintor— supone un cambio conceptual respecto a

otras naturalezas muertas que lo aproxima al cuadro de género. Aun así, el carácter anecdótico de la acción y su situación en un segundo plano sirven más para establecer un apoyo al tema principal que para restar protagonismo al motivo del bodegón.

Fierros sigue componiendo el espacio en base a contrastes de claroscuro, tanto en la superposición de un primer término muy iluminado sobre un fondo en penumbra, como en la sombra que arrojan los objetos sobre la mesa y que junto al habitual cliché de la acumulación de elementos es el recurso fundamental para la construcción de volúmenes. Sin embargo, y aunque persista una evidente preocupación por cuestiones de espacialidad, se hace palpable la diferencia respecto a casos anteriores. La representación verista de la realidad da paso ahora a una reinterpretación de esa realidad en clave cromática y lumínica en la que ya no interesa una descripción preciosista y mimética sino un efecto espontáneo, colorista y vivo. La riqueza de la paleta cromática, que introduce con fuerza tonos verdes, rojos y naranjas, se aplica con una pincelada jugosa y vibrante que en su abocetamiento infunde vivacidad a la obra. El dibujo desaparece casi por completo, y toda la escena se concibe en términos de color. Por otra parte, las preocupaciones lumínicas, lejos de desaparecer, se abordan desde la perspectiva renovadora que aporta el conocimiento de nuevos lenguajes. Así, junto a las reminiscencias de recetas de academia como los brillos sobre objetos de vidrio —resueltos con simples toques de pincelada blanca muy esquemáticos—, se introduce el uso novedoso de sombras luminosas, recurso habitual de la pintura impresionista que ha de explicarse como consecuencia del viaje de Fierros a París en 1876, donde pudo conocer de primera mano el trabajo de los maestros del movimiento, tal y como se deduce de los decididos avances que experimenta su estilo tras su regreso.

En definitiva, esta obra es buen ejemplo de las inquietudes del artista en la etapa final de su carrera, donde deja de lado ciertos principios académicos para encaminarse hacia propuestas más modernas.

¹ Rodríguez – Acosta, 2002, p. 34.

² Carta de Antonia a Fierros, Oviedo, 15-6-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Anexo 53.

DF0493

NARANJAS Y OTRAS FRUTAS

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 31 x 43 cm.

Ribadeo (Lugo), colección Luis Penzol Díaz

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 9, nº 136



Un frutero de cristal preside la composición, repleto de naranjas y ciruelas, y adornado con una guirnalda. A los pies del recipiente, sobre un mantel, se disponen tres manzanas y una naranja. Este sencillo motivo se nos presenta como un nuevo ejemplo de bodegón en el que el artista se muestra más interesado por la sugestión y vistosidad de los efectos pictóricos que por la representación mimética de la realidad. Aunque es evidente cierta intención verista en el tratamiento de las frutas e incluso del frutero, estamos ya lejos de la fiel plasmación de las calidades de los objetos con afán de realismo, como veíamos en otros bodegones del artista. Apenas persisten sutiles efectos de brillos en las frutas y en el vidrio, que más debemos entender como clichés de época o reminiscencias de recetas académicas que como recursos definitorios de la intencionalidad de la obra.

El artista ha dado un paso hacia un concepto de pintura más moderno al sustraerse de la necesidad de representar un motivo desde una perspectiva estrictamente verista, de manera que el tradicional concepto de *verdad* se ve sustituido por una reinterpretación del asunto en clave cromática. Los objetos se vuelven mucho más vistosos en comparación con otros bodegones, y el colorido intenso nos conduce hacia un lenguaje más vanguardista que dista mucho de la sobriedad académica de obras más tempranas. El avance que en cuestiones cromáticas hemos visto en cuadros como *Los*

preparativos de un banquete (DF0492) queda confirmado aquí con el uso decidido de tonalidades anaranjadas, rojizas, verdes y violáceas. Pero el artista aún ha avanzado un poco más respecto a ese aporte al echar mano de un patrón de luz que prescinde por completo de los juegos de claroscuro y que ahora inunda toda la composición de una luminosidad clara y homogénea.

Esta viveza cromática se trabaja, como es habitual en los últimos años del artista, con una pincelada fresca y empastada que prescinde casi por completo del dibujo salvo en los contornos bien definidos de las piezas de fruta, y apuesta por la mancha cromática aplicada con presteza como medio compositivo. Se genera así un efecto abocetado en el que se diluyen algunos elementos –mantel, guirnalda– y las referencias espaciales desaparecen en una maraña de color. Todo se vuelve para el pintor un juego formal, un ejercicio técnico sin grandes pretensiones pero elocuente de su inquietud artística en la búsqueda de nuevos lenguajes.

DF0494

BODEGÓN CON QUESERA, COMPOTERA Y NARANJAS

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo, 49 x 57 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 18; Villa Pastur, 1973 a, p. 157 (repr.); *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p. (repr.); Rodríguez Paz, 2013 b, p. 434

Sobre una mesa parcialmente cubierta por un mantel blanco se muestra una acumulación de elementos que parecen presentar un servicio de merienda: una quesera, una elegante compotera de cristal, un plato de loza, una copa con vino o licor, tres naranjas y una manzana. A ellos se suma un objeto de diferente naturaleza: un alfiletero que cierra la composición en el extremo izquierdo. Todo se sitúa ante un fondo definido por medio de un cortinaje a la izquierda, un fragmento de pared en el centro y, como novedad, un ventanal abierto a un paisaje en la parte derecha.

Vemos que Fierros sigue planteando una tipología de mesa puesta similar a otros ejemplos como el *Bodegón de la langosta* (DF0481) o *La mesa puesta para el pintor* (DF0479), echando mano de modelos iconográficos habituales. También sigue componiendo con esquemas propios de la tradición del género, al optar por la acumulación de objetos y por los juegos de contraposición cromática como recursos para definir la espacialidad. Pero sobre esta base ha dado un notable paso hacia la modernidad al resolverlo con un lenguaje diferente que afecta sobre todo a la luz y al modelado. Aunque persiste un evidente interés por la representación de efectos lumínicos —véanse los reflejos y transparencias en el vidrio, o la sombra del cortinaje sobre la pared—, la atención del artista ya no se detiene en la reproducción mimética de la realidad. En consecuencia, el preciosismo lumínico de



obras anteriores, que perseguía la *verdad* del cuadro, se sustituye por una síntesis de efectos pictóricos que reinterpretan la realidad en clave cromática. De modo análogo a lo que ocurre en otros bodegones finales de Fierros, el pintor se siente atraído por la vivacidad y frescura de tonalidades rojizas y anaranjadas, extrañas hasta el momento.

Al mismo tiempo, llama la atención el uso de un modelado que delimita con fuerza los contornos de los objetos en base a una línea de dibujo gruesa, algo que resulta evidente en el modo de definir las frutas, sobre todo la manzana en primer término. Se tiende así a un marcado esquematismo que conlleva en última instancia un tratamiento analítico de las formas, algo que hemos de valorar como producto de una asimilación, directa o indirecta, de planteamientos de Cézanne que Fierros hubo de conocer a raíz de alguno de sus viajes a París.

El tratamiento de las superficies se homogeneiza, minimizando las diferencias de texturas. Así, por ejemplo, las frutas pierden su apariencia comestible, y donde antes interesaba la representación de las calidades táctiles de los objetos, ahora todo se objetualiza, democratizando la representación al poner todos los elementos al mismo nivel, y avanzando hacia una idea mucho más vanguardista del género del bodegón y de la pintura en general.

Por otra parte, como consecuencia de los cambios en el patrón lumínico, se reduce el

efecto de tridimensionalidad y profundidad compositiva. En este sentido, resulta elocuente la observación del fondo de la escena, donde tres superficies distintas, que en origen tenían una función de potenciación del espacio, reciben un mismo tratamiento pictórico.

Vemos así como sobre una idea tradicional de bodegón se aplican nuevos lenguajes que nos encaminan hacia posturas más vanguardistas, y ponen de manifiesto el interés de Fierros por nuevas propuestas estéticas.



DIBUJO





DF0495

ANVERSO

ESTUDIO DE PERFIL GRIEGO

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 435 x 315 mm

Málaga, colección particular



¹Obra inédita



DF0496

ESTUDIO DE CABEZA GRIEGA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 445 x 290 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹Obra inédita

DF0497

APUNTES DE DOS CABEZAS GRIEGAS¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 300 x 455 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0498

ESTUDIO DE BUSTO GRIEGO DE PERFIL¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 360 x 243 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0499

APUNTES DE PERFILES GRIEGOS¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 290 x 435 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0500

APUNTES DE PERFILES GRIEGOS¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 285 x 425 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0501

ESTUDIO DE BUSTO GRIEGO¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 395 x 315 mm

Firmado: "Fierros lo copio" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0502

ESTUDIO DE CABEZA GRIEGA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 410 x 315 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0503

APUNTE DE ROSTRO DE PERFIL¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 225 x 155 mm

Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0504

MUCHACHA GRIEGA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 430 x 305 mm

Firmado: "Fierros lo copio" (a lápiz, áng. inf. izq.). Debajo, semiborrado: "Fierros lo copio" (a lápiz)

Málaga, colección particular



¹ Obra inédita

DF0505

COPIA DE BUSTO DE SÉNECA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 465 x 305 mm

Firmado: "Fierros" (lat. inf., en la base del busto)

Ribadeo (Lugo), colección particular

INSCRIPCIONES

"SENECA" (lat. inf., en la base del busto)



¹ Obra inédita

DF0506

COPIA DE BUSTO DE SÉNECA EN TRES CUARTOS DE PERFIL¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 310 x 225 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



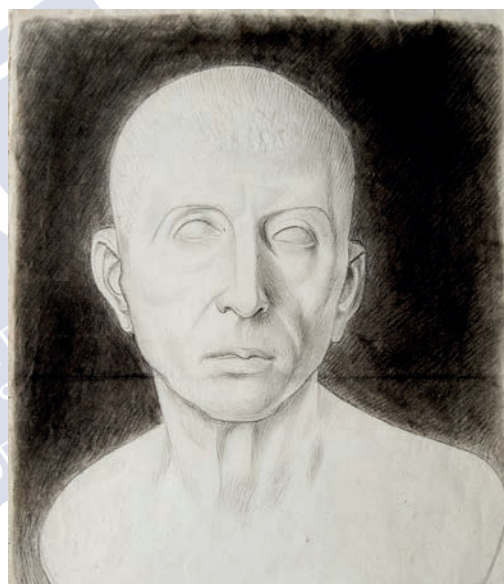
¹ Obra inédita

DF0507

ESTUDIO DE BUSTO ROMANO¹

Lápiz sobre papel, 295 x 260 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0508

ESTUDIO DE BUSTO ROMANO EN TRES CUARTOS¹

Lápiz sobre papel, 485 x 370 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0509

ESTUDIO DE PERFIL GRIEGO¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 455 x 310 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0510

ANVERSO

ESTUDIO DE ROSTRO DE HOMBRE BARBADO
DE PERFIL

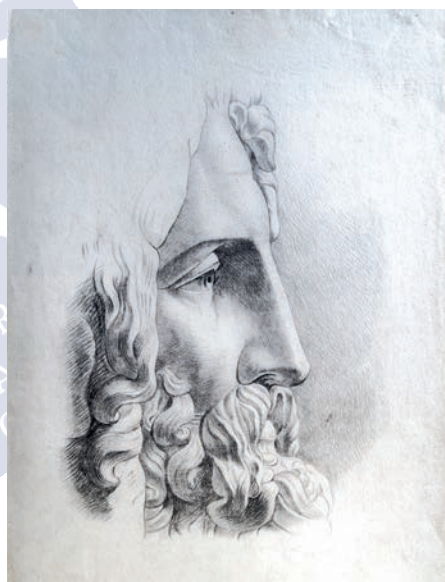
REVERSO

ESTUDIO DE ROSTRO DE HOMBRE BARBADO
DE PERFIL¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 455 x 315 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita



DF0511

ESTUDIO DE FRAGMENTO DE ROSTRO
BARBADO DE PERFIL¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 200 x 240 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0512

ESTUDIOS DE ROSTRO Y MANO IZQUIERDA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 310 x 455 mm

Firmado: "Fierros" (semiborrado, áng. inf. izq.)

Tui (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0513

ESTUDIOS DE ROSTRO DE PERFIL¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 420 x 315 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0514

ESTUDIO DE ROSTRO GRIEGO DE PERFIL¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 260 x 418 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0515

ESTUDIO DE ROSTROS¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 290 x 450 mm

Málaga, colección particular



¹ Obra inédita

DF0516

ESTUDIO DE UNA OREJA¹

1844

Lápiz sobre papel, 195 x 170 mm

Firmado y fechado: "Dionisio Fierros Año de 1844 / en Madrid" (a tinta, áng. inf. der.)

Málaga, colección particular



¹ Obra inédita

DF0517

ESTUDIO DE UNA OREJA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 305 x 225 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

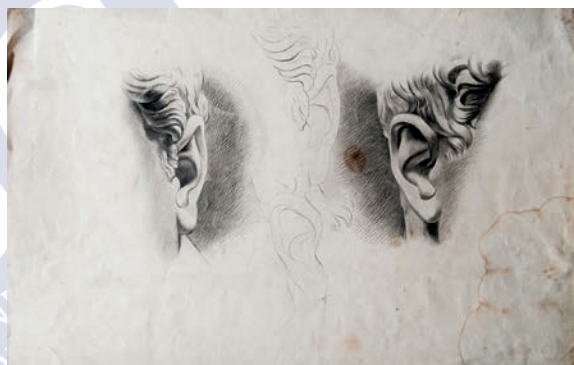
DF0518

ESTUDIOS DE OREJAS¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 310 x 465 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0519

APUNTE DE MANO IZQUIERDA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 440 x 290 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0520

ESTUDIO DE MANO IZQUIERDA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 430 x 285 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0521

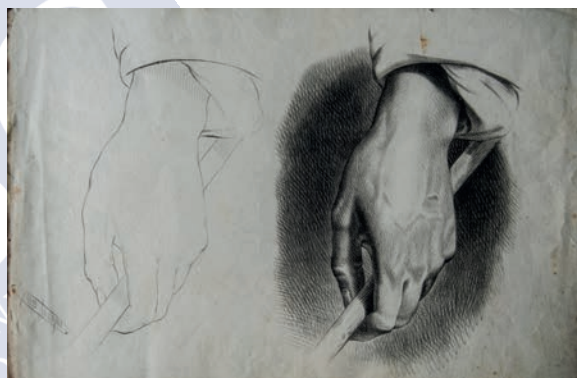
ESTUDIOS DE MANO IZQUIERDA CON VARA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 315 x 490 mm

Firmado: "Fierros lo copio" (áng. inf. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0522

ESTUDIO DE BRAZO DERECHO¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 455 x 310 mm

Firmado: "Fierros lo copio" (áng. inf. izq.)

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0523

ESTUDIO DEL LAOCOONTE¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 455 x 315 mm

Málaga, colección particular



¹ Obra inédita

DF0524

COPIA DE ESTATUA DE BACO

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 495 x 290 mm

Familia Gamallo Fierros, depósito en Gijón (Asturias),
Museo Casa Natal de Jovellanos (n.º inv. 1997/001)
desde el 8-1-1997



DF0525

ESTUDIO DEL *GANÍMEDES* DE JOSÉ ÁLVAREZ CUBERO¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 530 x 370 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Fierros hubo de copiar la escultura de Álvarez Cubero durante su aprendizaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde actualmente se sigue custodiando la pieza.



¹ Obra inédita

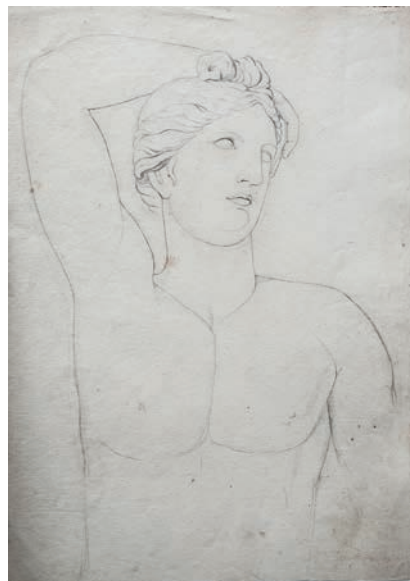
DF0526

ESTUDIO DE ESTATUA GRIEGA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 425 x 315 mm

Málaga, colección particular



¹ Obra inédita

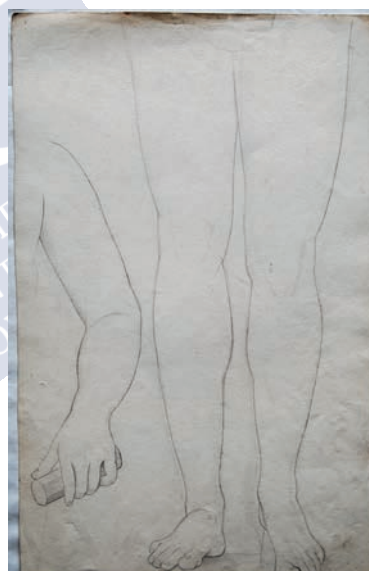
DF0527

ESTUDIOS DE BRAZO Y PIERNAS¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 470 x 310 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0528

ESTUDIOS DE PIES CON SANDALIAS¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 315 x 455 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

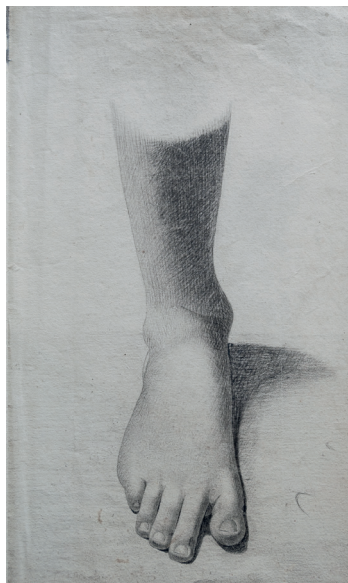
DF0529

ESTUDIO DE PIE DERECHO¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 335 x 203 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0530

ANVERSO

ESTUDIO DE PIE IZQUIERDO

REVERSO

APUNTE DE RETRATO MASCULINO¹

1844

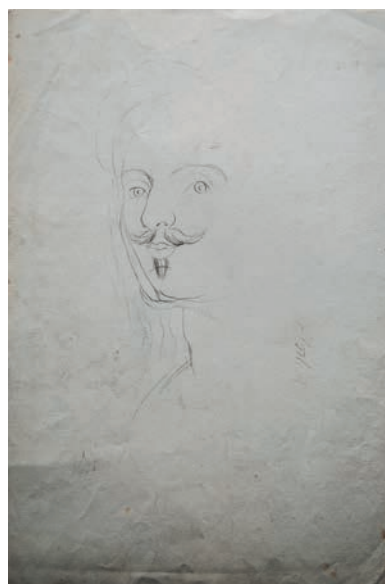
Lápiz sobre papel, 315 x 455 mm

Firmado y fechado: "Dionisio Fierros año de 1844 en Madrid" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹Obra inédita



DF0531

ESTUDIO DE PIE IZQUIERDO¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 320 x 450 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹Obra inédita

DF0532

ESTUDIO DE PIE DERECHO¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 203 x 233 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹Obra inédita

DF0533

ESTUDIO DE PIE IZQUIERDO FLEXIONADO¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 390 x 265 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹Obra inédita

DF0534

ACADEMIA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 395 x 535 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0535

ACADEMIA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 405 x 505 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

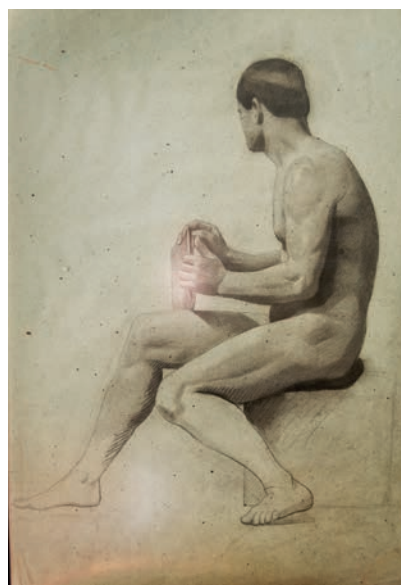
DF0536

ACADEMIA¹

c. 1842-1852

Lápiz sobre papel, 580 x 410 mm

Valladolid, colección particular



¹ Obra inédita

DF0537

ISABEL LA CATÓLICA¹

c. 1842-1850

Lápiz sobre papel, 260 x 215 mm

Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0538

LA GALLEGA DE LA MONEDA (COPIA DE MURILLO)

c. 1842-1844

Carboncillo y lápiz sobre papel, 360 x 265 mm

Firmado: "Dionisio Fierros lo dibujo" (áng. inf. izq.)

"Una gitana / el cuadro original existe en el R. Museo de Madrid" (lat. inf.)

Familia Gamallo Fierros, depósito en Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos (n.º inv. 1995/006) desde marzo de 1995

OTROS TÍTULOS

Una gitana



Es ejemplo del ejercicio de copista de Fierros en el Museo del Prado durante sus años de aprendizaje en Madrid, tal y como indica la inscripción del propio artista. Aunque lo titule *Una gitana*, se trata en realidad de una copia de *La gallega de la moneda*, obra entonces atribuida a Murillo, con lo que nos ofrece un caso más de la admiración por el maestro sevillano propia de la época¹. Es no obstante un dibujo que por la dureza de su resolución hemos de adscribir a una etapa temprana en la formación del pintor.

¹ Anónimo (discípulo de Murillo): *La gallega de la moneda*, mediados del siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 63 x 43 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01002)

DF0539

AUTORRETRATO JOVEN

1844

Lápiz sobre papel, 140 x 95 mm

Firmado y fechado: "Fierros / 1844" (áng. inf. der.)

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p. (repr.); Villa Pastur, 1973 a, p. 97; Villa Pastur, 1994, p. 67; Barón, 2007 a, p. 24; Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1577; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 455-456, cat. 290 (repr.)

Se trata de una de las obras más tempranas de Fierros y el primer autorretrato del que tenemos constancia, firmado en 1844, año en que cumplía diecisiete años y dejaba el taller de José de Madrazo para continuar su aprendizaje bajo la tutela del hijo de éste, Federico.

A pesar de su sencillez, condensa ya la esencia fundamental del autorretrato como variante tipológica, mostrando la intención de autoconocimiento y reflexión del artista sobre su propia imagen. El carácter de cierta vanidad se aprecia tanto en la pose como en la distinción del atuendo, con chaqueta, chaleco y corbata de lazo, y peinado con raya a un lado según era habitual en la moda masculina del momento. Fierros busca así reproducir la imagen arquetípica de dandi o elegante, asociándolo a la condición de artista, como se ve en otros autorretratos. Además, la intención de plasmar una imagen de madurez se aprecia de manera elocuente en la representación de un vello facial casi inexistente y que no logra contrarrestar el aspecto aniñado del rostro pero que el pintor incluye como elemento caracterizador de su semblante: véase el leve bigote, casi inapreciable, pero que dibuja un perfil de guías afiladas. La expresión adusta, casi compungida, refuerza la dignidad que Fierros busca representar, mirando directamente al espectador. La franqueza con que



se muestra queda subrayada con la elección de un punto de vista estrictamente frontal, a modo de santa faz, que apenas empleará en casos posteriores, pero que enlaza a la perfección con una larga tradición de autorretratos que parte de Durero¹.

Por otra parte, desde un punto de vista técnico se hace evidente la deuda contraída con su primer maestro y con las lecciones de dibujo de la Academia en la gran preeminencia de la línea que define el contorno de la figura, con una marcada limpieza de dibujo. A pesar de la planitud de la composición, intenta transmitir cierta sensación de tridimensionalidad a través del empleo de pequeñas sombras que se contraponen a las zonas iluminadas o de tonalidades más claras, como se aprecia en esa ligera penumbra difuminada tras la figura que pretende destacarla volumétricamente. Al mismo tiempo se aprecia la voluntad de diferenciar las calidades de los objetos y las telas por medio de brillos y reflejos como ocurre en el pañuelo o los cabellos.

¹ Alberto Durero: *Autorretrato*, 1500. Óleo sobre tabla, 67 x 49 cm. Munich, Alte Pinakothek.

DF0540

RETRATO DE CABALLERO

c. 1842-1855

Carboncillo sobre papel, 315 x 258 mm

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (n.º inv. 5744)

PROCEDENCIA

Adquisición del Museo de Bellas Artes de Asturias, ingresó en 2001

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 459, cat. 292 (repr.)

Retrato de busto corto de un joven sobre fondo neutro y en tres cuartos hacia la izquierda. Viste chaqueta oscura, chaleco, camisa y corbata de lazo en varias vueltas, a la moda romántica. El cabello oscuro, cortado en melena, se peina con raya a la izquierda. El rostro lampiño, de nariz y mentón prominentes, presenta un semblante melancólico.



DF0541

RETRATO DE CABALLERO

c. 1842-1855

Lápiz sobre papel, 177 x 119 mm

Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)

Museo de Belas Artes de A Coruña (N.º inv. 113)

PROCEDENCIA

Comprado a José Corredoyra hacia el 17 de mayo de 1944.

BIBLIOGRAFÍA

Martínez-Barbeito, 1957, p. 91; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 458, cat. 291 (repr.)

Retrato de busto de un hombre joven, ligeramente terciado hacia la izquierda y mirando al frente. Embozado en una capa que deja ver el cuello blanco de la camisa y la corbata de lazo, peina los cabellos ondulados con marcada raya a un lado, y luce bigote corto. Su aspecto, propio de la moda romántica, permite datar la obra en torno a la década de 1840, en plena etapa



formativa de Fierros. El detallismo del dibujo en la descripción del rostro, con una lograda degradación de las sombras para modelar las formas, denuncia la cuidada atención del artista en estas cuestiones.

DF0542

ISABEL II

c. 1850-52

Lápiz sobre papel, 180 x 130 mm

Familia Gamallo Fierros, depósito en Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos (n.º inv. 1997/004), ingresó el 8-1-1997

INSCRIPCIONES

En el reverso, manuscrito por Dionisio Gamallo Fierros: “Probable boceto a lápiz para / Retrato de Isabel II, entre 1850 y 52 / cotéjese con los primeros sellos de Correos / de España que llevan el retrato, en perfil, / de la citada Reina”
En el reverso, abajo: “Virginia Miller”

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 460, cat. 293 (repr.)



DF0543

APUNTE DE RETRATO DE FELIPE IV¹

c. 1842-1855

Lápiz sobre papel, 235 x 160 mm

Gijón (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 464-465, cat. 297 (repr.)



Aunque no contemos con un referente claro que haya podido servir de modelo para esta obra, resulta evidente que Fierros haya acudido a una fuente velazqueña para la realización de lo que parece, sin duda, un retrato de Felipe IV. El atuendo nos sitúa en el contexto de la moda española de mediados del siglo XVII, y el rostro se asemeja en rasgos y expresión facial a la imagen del monarca que encontramos en tantos lienzos del maestro sevillano. Obsérvese, por ejemplo, su retrato ecuestre², que adopta una pose de perfil similar a la que vemos aquí.

Se muestra de medio cuerpo, erguido, con el brazo derecho adelantado y apenas dibujado, y la mano derecha en la empuñadura de la espada. Viste jubón con botonadura sobre el pecho, gola y capa, y porta el Toisón de Oro. Es el mismo atuendo que luce en diversos re-

tratos de Velázquez como el de cuerpo entero de hacia 1623-1628³ o el de busto de hacia 1856⁴. Se dispone ante un fondo de árboles que nos lleva a pensar irremediabilmente en el retrato de Felipe IV, cazador⁵, aunque el tratamiento de la figura no se corresponda con la de aquél.

¹ Obra inédita

² Diego Velázquez: *Felipe IV, a caballo*, c. 1635. Óleo sobre lienzo, 303 x 317 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01178)

³ Diego Velázquez: *Felipe IV*, 1626 - 1628. Óleo sobre lienzo, 57 x 44 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01183)

⁴ Diego Velázquez: *Felipe IV anciano*, c. 1653. Óleo sobre lienzo, 69,3 x 56,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01185)

⁵ Diego Velázquez: *Felipe IV, cazador*, c. 1632 - 1634. Óleo sobre lienzo, 189 x 124 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01184)

DF0544

RETRATO DE DAMA¹

c. 1855-1878

Lápiz sobre papel, 160 x 120 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Santiago de Compostela, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 461, cat. 294 (repr.)



¹ Obra inédita

DF0545

RETRATO DE DAMA DE PERFIL¹

c. 1855-1878

Lápiz y acuarela sobre papel, 175 x 126 mm

Lugo, colección particular

Bibliografía

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 462, cat. 295 (repr.)



¹ Obra inédita

DF0546

APUNTE DE AUTORRETRATO¹

c. 1860-1878

Lápiz sobre papel, 170 x 268 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 469, cat. 301 (repr.)

En la parte inferior del papel dispuesto en formato apaisado se dibuja un busto masculino que identificamos con el propio artista. Con el cuerpo ligeramente ladeado hacia la izquierda, vuelve la cabeza al frente. Viste elegantemente chaqueta, chaleco y corbata de lazo, y



se cubre con sombrero de ala ancha que deja en penumbra la frente y los ojos. Luce barba recortada y bigote de guías afiladas, aspecto que se asemeja mucho al del autorretrato fechado entre 1860 y 1865 (DF0062). Toda la

¹ Obra inédita

figura se enmarca en un óvalo definido por trazos poco firmes, y se recorta sobre un fondo con rayas horizontales en su mitad infe-

rior. En el margen derecho, así como en puntos aislados de la figura, se aprecian restos de policromía blanca.

DF0547

APUNTE DE AUTORRETRATO¹

c. 1860-1878

Lápiz sobre papel, 137 x 93 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 470, cat. 302 (repr.)

Guarda estrecha relación con el autorretrato anterior al presentarnos una imagen muy similar. De nuevo viste chaqueta, chaleco y corbata de lazo, y luce la barba y el bigote afilado que lo caracterizan. Los cabellos se peinan con raya al medio, dejando mechones ondulados sobre las sienes quedando la frente despejada. Dispuesto casi de perfil, vuelve la cabeza al frente para mirar al espectador. Se recorta sobre el fondo claro del papel, marcando el contraste tras la figura con una zona sombreada.

¹ Obra inédita



DF0548

APUNTE DE RETRATO MASCULINO DE PERFIL¹

Lápiz sobre papel, 158 x 200 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0549

ANVERSO

APUNTE DE RETRATO DE CABALLERO DE
PERFIL

REVERSO

APUNTE PARA *BODEGÓN DE LA LANGOSTA*¹

c. 1870

Lápiz sobre papel, 185 x 110 mm

Firmado: "Dº Fierros" (anverso, áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

PROCEDENCIA

Herederos del pintor

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 467, cat. 299 (repr.)



Pequeño retrato de caballero representado de busto de perfil hacia la izquierda y ante fondo indefinido. Nos presenta a un hombre joven bajo la iconografía de elegante romántico: cabello corto y bien peinado, bigote y perilla que dan carácter al rostro, traje con corbata y capa vuelta sobre los hombros como elemento fundamental de su atuendo. El contorno de la figura se perfila con un dibujo preciso que define correctamente todos los elementos. Por su parte, la capa y el cabello se trabajan de un modo más libre, con rápidos trazos del lápiz.

El reverso muestra uno de los pocos apuntes a lápiz para una naturaleza muerta en el catálogo de Fierros: se trata del Bodegón de la langosta, una de sus obras de mayor empeño en el género. Presenta una idea muy avanzada en la composición, sin apenas modificaciones respecto a la idea definitiva.



¹ Obra inédita

DF0550

AUTORRETRATO¹

c. 1872-1878

Lápiz sobre papel. 148 x 128 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 471, cat. 303 (repr.)

Fierros se muestra aquí de busto, en posición estrictamente frontal y encarando al espectador. Viste chaqueta con la solapa superior más oscura, chaleco y corbata de lazo a cuadros. Luce bigote y barba espesa partida al medio, y se cubre con bombín levemente ladeado que tapa su frente. Su aspecto físico se asemeja mucho al que nos presenta en el autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias, c. 1872-1873 (DF0110), no sólo por



el modo de peinar la barba sino también por su presencia más corpulenta. Por lo tanto, hemos de datarlo en una fecha próxima.

¹ Obra inédita

DF0551

ANVERSO

APUNTE DE AUTORRETRATO

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 195 x 265 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0552

RETRATO DE ANTONIA CARRERA¹

c. 1873-1877

Lápiz sobre papel, 200 x 160 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 473, cat. 305 (repr.)

Retrato de Antonia Carrera en formato de busto ante fondo neutro, con el cuerpo terciado hacia la izquierda y el rostro vuelto hacia el frente. Viste traje oscuro con cuello blanco y prendedor con lazo, todo ello cubierto con un mantón. La abundante cabellera ondulada se recoge en un moño y se cubre con velo de encaje cayendo sobre los hombros. El rostro, despejado, muestra una expresión de melancolía que se concentra en la mirada, al tiempo que los labios dibujan una leve sonrisa.

¹ Obra inédita



La juventud de Antonia nos sitúa en los primeros años de su matrimonio con Fierros, hacia mediados de la década de 1870. Por su similitud con los retratos de esta época, es quizá un estudio preparatorio para alguno de ellos.

DF0553

APUNTE PARA RETRATO DE ANTONIA CARRERA¹

c. 1873-1877

Lápiz sobre papel, 65 x 65 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 474, cat. 306 (repr.)

Pequeñísimo apunte para un retrato de la esposa del pintor. Ha de tratarse con toda seguridad de un estudio preparatorio para su retrato de cuerpo entero (DF0139). El busto de la dama se dibuja en un minúsculo trozo de papel de perfil circular. En posición casi frontal, vuelve la cabeza hacia la derecha, mientras su larga cabellera cae sobre el manto que cubre los hombros.

¹ Obra inédita



DF0554

APUNTE PARA RETRATO DE ANTONIA CARRERA Y APUNTE PARA *MOZA DE A AMAÍA*¹

c. 1872-1874

Lápiz sobre papel, 250 x 190 mm

Gijón, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 472, cat. 304 (repr.)

Posible apunte para el retrato de gran formato de Antonia Carrera (DF0139). Sin poder asegurar con rotundidad que se trate de un dibujo preparatorio para ese retrato, y aun habiendo diferencias reseñables, las notables similitudes en su planteamiento nos permiten relacionar ambas obras. Presenta una figura femenina enmarcada en un óvalo, de cuerpo entero y apoyada en un parapeto, aunque en esta ocasión con un punto de vista estrictamente frontal y recortada sobre un fondo oscuro, sin el complemento del paisaje ni la decoración vegetal del cuadro definitivo. El parapeto ahora es corrido y se forma sólo con balaústres panzudos que sostienen una sencilla baranda, semejando más un cierre de balcón que elemento de jardín. Por su parte, el atuendo de la dama es más humilde, for-

¹ Obra inédita



mado por falda larga, camisa y corpiño. Los cabellos, de aspecto rizado y con mechones sobre la frente, se recogen y se cubren con un tocado que ata dos largas cintas bajo el mentón, similar al que veíamos en otro retrato de Antonia Carrera.

El óvalo que enmarca la figura queda cortado en su ángulo inferior derecho por un pequeño apunte para *Moza de A Amaia* (DF0351), cuadro costumbrista que Fierros realiza en 1874. Esto nos permite precisar la fecha del apunte para el retrato y, en cierta medida, de la obra definitiva.

DF0555

APUNTES DE RETRATOS¹

Lápiz sobre papel, 80 x 180 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹ Obra inédita



DF0556

APUNTE PARA RETRATO DE DAMA¹

c. 1860-1878

Lápiz sobre papel, 124 x 73 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Estudio preparatorio para un retrato de dama (DF0069).



¹ Obra inédita

DF0557

ANVERSO

APUNTE DE RETRATO DE CABALLERO CON
MARCO CORONADO

REVERSO

APUNTES DE MARCOS CORONADOS¹

Lápiz sobre papel, 235 x 155 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita



DF0558

ANVERSO

APUNTES DE RETRATO CON MARCO CORONADO

REVERSO

APUNTE DE RETRATO CON MARCO CORONADO¹

Lápiz sobre papel, 200 x 135 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita



DF0559

APUNTE DE RETRATO MASCULINO EN ÓVALO¹

Lápiz y tinta papel. 155 x 235 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹Obra inédita

DF0560

APUNTE DE CABALLERO DEL SIGLO XVII Y APUNTE PARA EL RETRATO DE IGNACIO HERRERO¹

c. 1879

Lápiz sobre papel, 143 x 193 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Centra el espacio la figura, de medio cuerpo y de perfil, de un caballero vestido a la moda del siglo XVI. Es un hombre joven, con barba espesa y bigote de guías afiladas, que posa con porte gallardo adelantando su brazo derecho y flexionando el izquierdo sobre la empuñadura de la espada.

En la mitad derecha, y presumiblemente añadido con posterioridad, se incluye uno de los estudios para el retrato de Ignacio Herrero.

¹ Obra inédita



En esta ocasión, sobre el modelo yacente de otros apuntes Fierros lo viste con el traje que luce en el cuadro de cuerpo entero, al tiempo que incluye en la composición el brazo derecho que lleva a la mejilla, adoptando la posición que caracteriza el retrato.

DF0561

APUNTE PARA EL RETRATO YACENTE DE IGNACIO HERRERO¹

1879

Tinta sobre papel, 90 x 130 mm

Gijón, colección particular

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta su actual propietario

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 476, cat. 308 (repr.)

Se trata del boceto que Fierros realizó del cadáver de Ignacio Herrero con la intención de elaborar posteriormente su retrato de cuerpo entero (DF0921). Lo representa de busto en posición sedente, igual que en el retrato yacente que pintará en primer lugar (DF0164), aunque desde el ángulo opuesto. Con trazos rápidos y decididos capta el aspecto cadavérico del rostro, deformado ya por el rigor mortis.



¹ Obra inédita

DF0562

ANVERSO

APUNTE PARA EL RETRATO DE IGNACIO
HERRERO Y APUNTE DE FIGURA DE REY

REVERSO

APUNTE PARA EL RETRATO DE IGNACIO
HERRERO Y APUNTE DE RETRATOS
MASCULINOS¹

c. 1879

Lápiz sobre papel, 315 x 214 mm

Santiago de Compostela, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 477, cat. 309 (repr.)

En el anverso, centrado en el papel, ocupa la mayor parte del espacio un apunte para el retrato de Ignacio Herrero (DF0921). Vemos que está ya definida la fórmula que empleará el artista en la composición final, disponiendo al modelo recostado en su butaca, con las piernas cruzadas y la cabeza apoyada en su mano izquierda. Algunos elementos accesorios como la mesa o la alfombra aparecen ya esbozados, junto con otros como la lámpara que no se mantienen en el cuadro definitivo. Toda la composición se rodea de un marco rectangular.

En la parte superior se sitúa, en posición oblicua, el apunte para la figura de un rey. De cuerpo entero, viste túnica talar, luce corona y porta el cetro en su mano derecha cruzada sobre el pecho.

El anverso presenta un nuevo boceto para el retrato de Herrero, de tamaño ligeramente menor. En esta ocasión el dibujo es más preciso y define con mayor claridad la forma del escritorio y otros elementos que conforman la estancia.

Sobre este apunte, en posición invertida, se muestran dos apuntes de bustos masculinos en posición frontal. Son dos caballeros de mediana edad, barbados, uno de ellos tocado con gorra.



¹ Obra inédita

DF0563

ANVERSO

APUNTE PARA EL RETRATO DE JOSÉ MARÍA
DE SIERRA Y QUIRÓS

REVERSO

APUNTE CORTADO¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 135 x 90 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 478, cat. 310 (repr.)

Pequeño boceto preparatorio para el retrato de José María de Sierra y Quirós (DF0182). Plantea ya la misma disposición que seguirá la figura en el lienzo definitivo, de busto, con la cabeza ladeada hacia la derecha y enmarcada por un óvalo. El atuendo, dominado por la amplia capa y la presencia de la pipa en su mano derecha, se mantiene sin cambios. No ocurre así en cuanto al fondo, que aquí se presenta neutro, sin la decoración vegetal que se incluye en el óleo, y tan sólo modelado por la sombra que el efigiado proyecta en el margen derecho. El trazo rápido del dibujo, apenas esbozado en muchos elementos, revela la ejecución briosa de Fierros que apreciamos en sus apuntes a lápiz y se traslada a muchos lienzos de su última etapa.



¹ Obra inédita

DF0564

APUNTE PARA RETRATO DE CABALLERO DE
PERFIL¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 132 x 104 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 480, cat. 312 (repr.)



¹ Obra inédita

DF0565

APUNTE PARA EL RETRATO DE UN HIJO DEL
PINTOR ¿LUISA?¹

c. 1883

Lápiz sobre papel, 258 x 168 mm

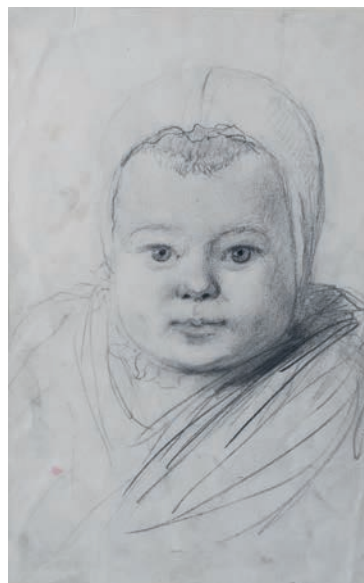
Lugo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 481, cat. 313 (repr.)

Se trata de uno de los pocos casos que conservamos de boceto a lápiz para el retrato de un hijo del artista. La técnica rápida y colorista que caracteriza esos pequeños retratos al óleo, muchos de ellos con un acabado abocetado, denuncia una ejecución directa sobre el lienzo, sin ensayos previos. En este caso estamos ante el apunte preparatorio para el que probablemente sea el primer retrato de su hija Luisa (DF0203). Presenta la misma disposición frontal que la obra definitiva, con la niña mirando directamente al espectador aunque aquí con una expresión menos risueña. Las

¹Obra inédita



facciones del rostro se tratan con delicadeza, definidas por un dibujo cuidado aunque poco amarrado y un leve sombreado que modela las formas. El resto de la imagen, en la que ya se presenta el atuendo del retrato final con la capota que cubre la cabeza, está tan sólo insinuado por unos trazos rápidos del lápiz.

DF0566

APUNTE DE CABALLERO SENTADO ¿AUTO-
RRETRATO?¹

Lápiz sobre papel, 232 x 170 mm

Madrid, colección particular



¹Obra inédita

DF0567

ANVERSO

APUNTE DE AUTORRETRATO DE PERFIL Y
CARICATURA

REVERSO

APUNTE DE BODEGÓN¹

c. 1885-1890

Lápiz sobre papel, 172 x 222 mm

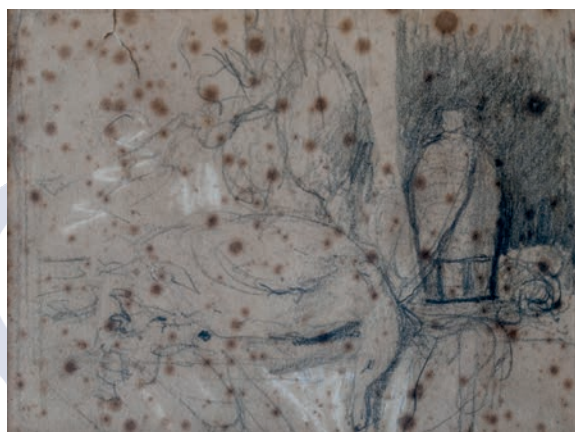
Gijón (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 482, cat. 314 (repr.)

A pesar del avanzado grado de deterioro que muestra el papel, se reconocen dos bustos masculinos de perfil. El de la izquierda, menos visible, es una caricatura. El de la derecha, que ocupa mayor espacio, es un apunte preparatorio para el autorretrato sin terminar (DF0233), que nos ayuda a precisar la datación de este apunte. Se enmarca en un óvalo y presenta el mismo aspecto que en la obra definitiva, con su característica barba y bigote de guías afiladas, y vistiendo chaqueta y sombrero de ala ancha. El reverso muestra un sencillo bodegón de caza con varias aves colgadas al fondo y otra dispuesta sobre una mesa junto a una botella.

¹ Obra inédita



DF0568

ANTONIA CARRERA¹

c. 1890

Lápiz sobre papel, 255 x 200 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 483, cat. 315 (repr.)

Sentada en una silla apenas definida por el contorno del respaldo, se nos muestra la figura de la esposa del pintor, de busto, terciada hacia la izquierda y mirando al espectador en un ambiente indeterminado. Viste un sencillo traje con botonadura sobre el pecho, cerrado en el cuello con un pañuelo blanco que se sujeta con un broche. Los cabellos se recogen en un moño cubierto por una especie de redcilla y un tocado en forma de lazo que deja algunos mechones alborotados sobre la frente. Su aspecto es más maduro que en otros retratos, con leves arrugas junto a la boca, lo cual nos lleva a datar la obra hacia los últimos años del pintor.

¹ Obra inédita



tados sobre la frente. Su aspecto es más maduro que en otros retratos, con leves arrugas junto a la boca, lo cual nos lleva a datar la obra hacia los últimos años del pintor.

DF0569

APUNTES DE RETRATOS MASCULINOS DE
PERFIL, APUNTES DE CASAS CON FIGURAS Y
APUNTE DE ÁRBOL¹

Tinta sobre papel, 320 x 225 mm

Firmado: "Fierros" (lat. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita



DF0570

CARICATURAS¹

Lápiz sobre papel, 215 x 235 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹Obra inédita

DF0571

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 131 x 88 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹Obra inédita

DF0572

CARICATURA DE CLARÍN¹

Lápiz sobre papel, 315 x 217 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹Obra inédita

DF0573

CARICATURAS¹

Lápiz sobre papel, 155 x 150 mm
Tui (Pontevedra), colección particular

INSCRIPCIONES

“2” (inscrito en un círculo, lat. der.)



¹Obra inédita

DF0574

CARICATURAS¹

Lápiz sobre papel, 128 x 156 mm
Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0575

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 250 x 180 mm
Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0576

CARICATURA

Lápiz sobre papel, 220 x 160 mm

Familia Gamallo Fierros, depósito en Gijón (Asturias),
Museo Casa Natal de Jovellanos (n.º inv. 1995/007)
desde marzo de 1995



DF0577

ANVERSO

CARICATURA.

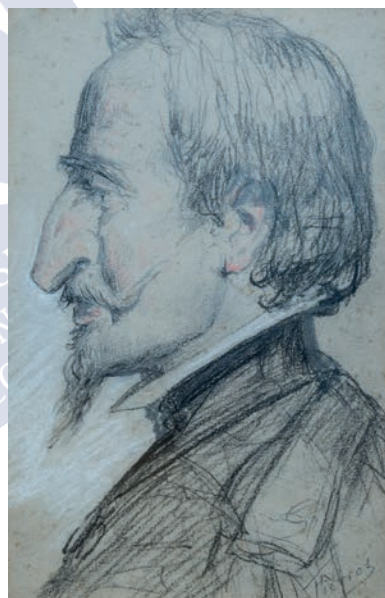
REVERSO

APUNTE DE RETRATO DE DAMA ¿ANTONIA
CARRERA?¹

Lápiz sobre papel, 175 x 110 mm

Firmado: "Fierros" (anverso, áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹Obra inédita



DF0578

ANVERSO

CARICATURAS

REVERSO

APUNTE DE PAISANO SENTADO BAJO UN ARCO¹

Lápiz sobre papel, 200 x 270 mm

Firmado: "Fierros" (anverso, lat. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita



DF0579

CARICATURA DE FRAILE BOSTEZANDO¹

Lápiz sobre papel, 137 x 132 mm

Gijón (Asturias), colección particular



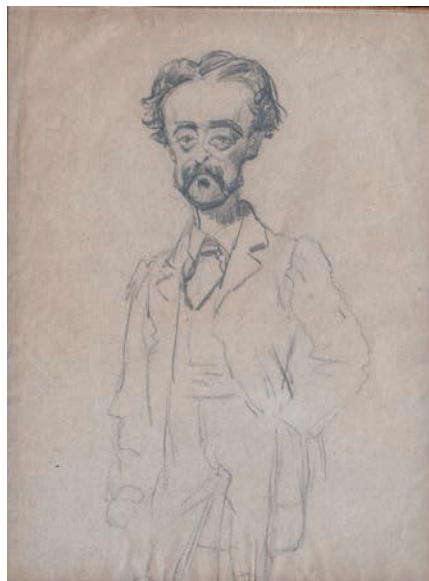
¹ Obra inédita

DF0580

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 295 x 225 mm

Madrid, colección particular



¹Obra inédita

DF0581

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 260 x 180 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. inf.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹Obra inédita

DF0582

CARICATURAS¹

Lápiz sobre papel, 463 x 290 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹Obra inédita

DF0583

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 335 x 185 mm
Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0584

CARICATURA¹

Lápiz y tinta sobre papel, 160 x 118 mm
Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0585

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 210 x 154 mm
Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0586

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 122 x 86 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0587

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 115 x 60 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0588

CARICATURAS¹

Lápiz sobre papel, 220 x 300 m

Tui (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0589

CARICATURAS¹

Lápiz sobre papel, 113 x 160 mm
Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0590

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 115 x 85 mm
Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0591

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 226 x 150 mm
Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0592

CARICATURA

Lápiz sobre papel, 232 x 150 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular¹



¹ Obra inédita

DF0593

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 110 x 95 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0594

APUNTE DE *FAMILIA GALLEGA*. *FRAGMENTO DE CUATRO ESCENAS GALLEGAS*

c. 1855-1858

Lápiz sobre papel, 90 x 120 mm

Lugo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1999, p. 371 (repr.)

Estudio para una pequeña composición de tema costumbrista, *Familia gallega. Fragmento de Cuatro escenas gallegas* (DF0287).



DF0595

APUNTE DE *ESCENA GALLEGA*. *FRAGMENTO DE CUATRO ESCENAS GALLEGAS*¹

c. 1855-1858

Lápiz sobre papel, 90 x 125 mm

Madrid, colección particular

El apunte recoge con fidelidad la idea que Fierros plasmará después en el boceto (DF0288). Tan sólo se aprecia un cambio sustancial en la relación entre los personajes, al parecer que la mujer del centro no gira su rostro hacia el joven de pie.



¹ Obra inédita

DF0596

APUNTE DE GALLEGOS ANTE UN ALTAR. *FRAGMENTO DE CUATRO ESCENAS GALLEGAS*¹

c. 1855-1858

Lápiz sobre papel, 113 x 126 mm

Santiago de Compostela, colección particular

Las tres figuras son las mismas del boceto *Conversación entre gallegos* (DF0289). Pero el mozo que completa aquella escena se sustituye aquí por un pequeño altar. Cambia así el asunto de la obra con una escena que, aunque luego descartada por el artista, parece pensada para uno de sus grandes cuadros costumbristas como *La romería* (DF0296) o *La sa-*



lida de misa (DF0326) en los que confluyen los temas del mundo rural y la religiosidad popular.

¹ Obra inédita

DF0597

APUNTE DE *PASTOR GUIANDO UNA RES.*
*FRAGMENTO DE CUATRO ESCENAS GALLEGAS*¹

c. 1855-1858

Lápiz sobre papel, 107 x 120 mm

Lugo, colección particular.

¹ Obra inédita



DF0598

APUNTE DE GAITERO SENTADO

Lápiz sobre papel, 180 x 140 mm

Lugo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

López Vázquez, 1999, p. 371 (repr.)



DF0599

ANVERSO

APUNTES DE FIGURAS

REVERSO

APUNTE PARA UN RETRATO DE OBISPO¹

c. 1855-1858

Lápiz sobre papel, 160 x 250 mm

Santiago de Compostela, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 466, cat. 298 (repr.)

Apunte para un retrato de obispo no identificado. Se representa de algo más de medio cuerpo, sedente y levemente terciado hacia la izquierda. Se sienta en un sillón de brazos de amplio respaldo con remate triangular. Viste sotana, roquete y muceta, se cubre con solideo y se acompaña de cruz pectoral. A la izquierda de la composición parece insinuarse la presencia de un cortinaje. Recuerda en líneas generales al boceto para el retrato de un obispo (DF0138) de identidad desconocida, y para el que quizá sea apunte preparatorio.

¹Obra inédita



DF0600

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA¹

c. 1855-1858

Lápiz sobre papel, 306 x 217 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹Obra inédita

DF0601

MUJER GALLEGA¹

c. 1855-1878

Lápiz sobre papel

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0602

APUNTE DE MUJER GALLEGA¹

c. 1855-1878

Lápiz sobre papel, 115 x 88 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0603

MUJER GALLEGA¹

c. 1855-1878

Lápiz sobre papel, 155 x 123 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Apunte de figura femenina vistiendo traje tradicional gallego, resulta muy semejante al cuadro titulado *Rosa gallega* (DF0349).



¹ Obra inédita

DF0604

APUNTE DE MUJER GALLEGA DE ESPALDAS¹

c. 1855-1858

Lápiz sobre papel, 155 x 95 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0605

APUNTE DE CHARROS DE ESPALDAS¹

c. 1861-1862

Lápiz sobre papel, 167 x 102 mm

Santiago de Compostela, colección particular

Presenta una idea semejante a la de *Paisanos gallegos de espaldas* (DF0307) en la vista posterior de varios tipos costumbristas, en este caso salmantinos.



¹ Obra inédita

DF0606

APUNTE DE DOS MUJERES CONVERSANDO¹

Lápiz sobre papel, 230 x 166 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0607

APUNTE DE PAREJA DE GALLEGOS CON
PERRO ANTE UN PAISAJE¹

c. 1855-1858

Tinta y lápiz sobre papel, 195 x 300 mm

Gijón (Asturias), colección particular.



¹ Obra inédita

DF0608

APUNTE DE ESCENA DE CORTEJO EN LA
FUENTE¹

Lápiz sobre papel, 223 x 152 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0609

APUNTE PARA *LA VUELTA DEL LICENCIADO*¹

Lápiz sobre papel, 130 x 87 mm

Gijón (Asturias), colección particular

La disposición de las figuras es idéntica a la del cuadro definitivo (DF0350). En el apunte, la mujer se acoda sobre una cesta que en la composición final se sustituye por una mesa



¹ Obra inédita

DF0610

APUNTE DE MUJER GUIANDO UNA RES DELANTE DE UNA CASA¹

Lápiz sobre papel, 225 x 320 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0611

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 215 x 310 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0612

ANVERSO

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA CON GAITERO

REVERSO

APUNTES DE ESCENAS COSTUMBRISTAS Y APUNTES DE FIGURAS¹

c. 1858-1878

Lápiz sobre papel, 215 x 305 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita



DF0613

ANVERSO

APUNTE DE ROMERÍA

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre cartulina, 315 x 375 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita



DF0614

APUNTE DE ROMERÍA¹

c. 1855-1858

Lápiz sobre papel, 164 x 247 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0615

APUNTE DE ROMERÍA

c. 1855-1858

Lápiz sobre papel, 173 x 270 mm

Lugo, Museo Provincial (P.191)

PROCEDENCIA

Dionisio Gamallo Fierros; donado el 25-11-1970.



DF0616

APUNTE DE ESCENA CAMPESTRE¹

Lápiz sobre papel, 128 x 198 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular

¹ Obra inédita



DF0617

ANVERSO

APUNTES PARA *LA FUENTE* Y APUNTES DE FIGURAS

REVERSO

APUNTES DE ESCENAS¹

c. 1864

Lápiz sobre papel, 132 x 202 mm

Lugo, colección particular

Además de un ensayo de la composición final de *La fuente* (DF0330), el apunte incluye varios estudios de figuras o grupos, como el de las dos mujeres de la derecha.

¹ Obra inédita



DF0618

ANVERSO

APUNTE PARA *UNA COCINA DE ALDEA*

REVERSO

APUNTE PARA *ESPIGADORAS ARAGONESAS (HUESCA)*, APUNTE DE CABALLERO CON SOMBRERO, APUNTE DE GALLEGO CON CAYADO Y APUNTES DE GALLEGOS CON MONTEIRA¹

c. 1864-1872

Lápiz sobre papel, 200 x 270 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita



DF0619

APUNTES DE FIGURAS PARA *LA SALIDA DE MISA*, EN UNA ALDEA DE LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO DE GALICIA Y PARA ESCENA DE CHARROS¹

c. 1861-1862

Lápiz sobre papel, 220 x 315 mm

Santiago de Compostela, colección particular

Se identifica con facilidad la figura del gaitero para *La salida de misa* (DF0326), además de otros estudios de tipos salmantinos.

¹ Obra inédita



DF0620

APUNTES DE CHARROS

c. 1861-1862

Lápiz sobre papel, 222 x 305 mm

Lugo, colección particular



DF0621

APUNTES DE CHARROS¹

c. 1861-1862

Lápiz sobre papel, 167 x 102 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0622

APUNTES DE CHARROS¹

c. 1861-1862

Lápiz sobre papel, 185 x 100 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0623

APUNTE DE PAREJA DE CHARROS¹

c. 1861-1862

Lápiz sobre papel, 185 x 100 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0624

APUNTE DE ESCENA DE CHARROS CON VIS-
TA DE SALAMANCA AL FONDO¹

c. 1861-1862

Lápiz sobre papel, 168 x 100 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0625

APUNTE DE MUJER SALMANTINA¹

c. 1861-1862

Lápiz sobre papel, 170 x 100 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0626

APUNTE DE ESCENA DE CHARROS¹

c. 1861-1862

Lápiz sobre papel, 290 x 370 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0627

APUNTES PARA ESCENA DE FAMILIA CHARRA Y APUNTE DE FIGURA FEMENINA CON ROPAJES CLÁSICOS¹

c. 1861-1862

Lápiz sobre papel, 130 x 200 mm

Lugo, colección particular

Es la escena para la que Fierros estudia por separado la figura de la mujer salmantina con su hija (DF0323).

¹Obra inédita



DF0628

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA¹

Lápiz sobre papel, 93 x 160 mm

Gijón (Asturias), colección particular

¹Obra inédita



DF0629

APUNTES DE FIGURAS DE MAJA, EMBOZADO Y ESCENA DE TAUROMAQUIA

Lápiz sobre papel, 205 x 310 mm

Familia Gamallo Fierros, depósito en Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos (n.º inv. 1995/004), desde marzo de 1995

INSCRIPCIONES

En el reverso, etiqueta “MACARRÓN”

OTROS TÍTULOS

Castizos



DF0630

APUNTE DE MAJA O MANOLA¹

Lápiz sobre papel, 260 x 205 mm

Madrid, colección particular



¹ Obra inédita

DF0631

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA¹

Lápiz sobre papel, 175 x 120 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0632

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA¹

Lápiz sobre papel, 220 x 300 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0633

APUNTE DE CABALLERO Y MENDIGO¹

lápiz sobre papel, 197 x 291 mm
Firmado "D.º Fierros" (áng. inf. der.)
Gijón (Asturias), colección particular



¹Obra inédita

DF0634

APUNTE DE MENDIGO CON NIÑO¹

c. 1864
Lápiz sobre papel, 167 x 102 mm
Santiago de Compostela, colección particular

El asunto parece corresponder con la descripción de *Un mendigo, tipo de la provincia de Salamanca* que ofrece el catálogo de la Exposición Internacional de Dublín, obra actualmente en paradero desconocido (DF1014).



¹Obra inédita

DF0635

APUNTE DE MENDIGO TOCANDO LA GUITARRA ACOMPAÑADO DE UN NIÑO¹

c. 1864
Lápiz sobre papel, 162 x 162 mm
Ribadeo (Lugo), colección particular

El asunto sugiere que pueda tratarse de un apunte preparatorio para el cuadro presentado a la Nacional de 1864 y a la Internacional de Dublín con el título *Beggar and child* (DF1014).



¹Obra inédita

DF0636

APUNTE DE ESCENA DE DISPUTA CALLEJERA¹

Lápiz sobre papel, 175 x 235 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹ Obra inédita



DF0637

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA¹

Lápiz sobre papel, 110 x 128 mm

Santiago de Compostela, colección particular

¹ Obra inédita



DF0638

Anverso

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA Y
APUNTES DE FIGURAS

Reverso

APUNTE DE ARQUITECTURA ISLÁMICA Y
APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 270 x 200 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita



DF0639

ANVERSO

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel (anverso); lápiz y tinta sobre papel (reverso), 102 x 132 mm

Firmado: "Dº Fierros" (áng. inf. der., anverso)

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita



DF0640

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA¹

Lápiz sobre papel, 225 x 325 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0641

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA¹

Lápiz sobre papel, 120 x 180 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0642

ESCENA COSTUMBRISTA¹

Lápiz sobre papel, 193 x 162 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0643

APUNTES DE ESCENAS COSTUMBRISTAS¹

Lápiz sobre papel, 245 x 175 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0644

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA¹

Lápiz sobre papel, 195 x 270 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0645

ESCENA CAMPESTRE¹

Lápiz sobre papel, 170 x 240 mm

Madrid, colección particular



¹ Obra inédita

DF0646

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA¹

Lápiz sobre papel, 140 x 220 mm

Firmado: "D.º F." (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0647

ANVERSO

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA

REVERSO

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA¹

Lápiz sobre papel, 180 x 250 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita



DF0648

APUNTE PARA *FAMILIA MARINERA*¹

c. 1865-1867

Lápiz sobre papel, 272 x 202 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular

El especial interés que Fierros puso en la realización de este grupo, incluido en *Pescadores portugueses* (DF0334) y tratado también en otro lienzo como asunto con entidad propia (DF0333), se pone de manifiesto en este apunte preliminar. Anuncia con bastante fidelidad la composición final, aunque con cambios reseñables. El hombre, como figura central de la escena, con un dibujo más amarrado y un efecto más definido, viste un atuendo semejante, aunque sin bufanda. Tampoco están presentes el sombrero de la mujer ni el gorro del niño. La figura de este no se dispone como en el lienzo ante las otras dos, sino más retraída, encarándose al regazo de su padre y alzando la

¹ Obra inédita

mirada hacia él. Así, se aprecia mejor la pose sentada de los adultos y su disposición enfrentada para generar volumen. Por otra parte, se ve cierta indefinición en algunas posturas como en los brazos del hombre y de la mujer.

DF0649

APUNTE PARA *PESCADORES PORTUGUESES*¹

c. 1865-1867

Lápiz sobre papel, 195 x 300 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Entre los diferentes apuntes de escenas de pescadores relacionados con el viaje de Fierros a Portugal, este es el que más se asemeja a la idea compositiva que traslada al lienzo en *Pescadores portugueses* (DF0334). El dibujo, en cuanto estudio de volúmenes para la composición final, presenta un trazo muy esbozado en gran parte de la escena, limitado en muchos casos a formas indeterminadas que ponen de manifiesto el recurso a un dibujo de base geométrica de herencia académica. El sentido clasicista de un esquema en friso ante fondo de paisaje queda ya patente, al igual que la distribución general de las figuras en primer término, entre las que reconocemos grupos que el artista mantiene en la composición final, como el muchacho sentado junto al muro en el centro o la familia del lado izquierdo, estudiada también por se-

¹ Obra inédita

parado en otro apunte (DF0648.). Muchos de estos grupos presentan una idea madura sobre la que apenas se introducirán modificaciones; otros, experimentan algún cambio de pose: es el caso de la mujer con la cesta en la cabeza, que aquí se muestra de frente acompañada de una niña, o del grupo de niños a la derecha, donde el principal se dispone tendido boca abajo en el suelo. Tras este grupo vemos al marinero que carga aparejos de pesca sobre el hombro, que Fierros ensaya de manera autónoma (DF0340) pero que no incluye en el boceto de *Pescadores portugueses* sino en *Escenas de un muelle de Portugal* (DF0335).

DF0650

APUNTE DE ESCENA DE MERCADO¹

c. 1865-1867

Lápiz sobre papel, 170 x 245 mm

Santiago de Compostela, colección particular

¹ Obra inédita



DF0651

APUNTE DE ESCENA DE PESCADORES PORTUGUESES¹

c. 1865-1867

Lápiz sobre papel, 142 x 208 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Se trata con toda probabilidad de una idea temprana para *Pescadores portugueses* (DF0334). Los tipos costumbristas y la ambientación en un entorno portuario así lo confirman. Con todo, plantea un esquema compositivo diferente. Mantiene la estructura en friso sobre un fondo de paisaje, pero en el que introduce una parte arquitectónica a la izquierda y unas embarcaciones en medio término a la derecha. Las figuras en primer plano definen sucesivos niveles de profundidad, pero subordinados a la mujer de pie como centro de la acción y de la composición, marcando el vértice de un esquema piramidal que forma con las otras dos figuras en primer término: otra mujer arrodillada y un muchacho sentado con las piernas flexionadas. Este último y la mujer de pie parecen ser las dos únicas figuras que el artista mantiene -eso sí, con posturas modificadas- en la composición que traslada al boceto.

¹ Obra inédita



DF0652

APUNTE DE ESCENA DE PESCADORES PORTUGUESES¹

c. 1865-1867

Lápiz sobre papel, 163 x 260 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹ Obra inédita



DF0653

APUNTE DE ESCENA EN UN PUERTO

Lápiz sobre papel, 188 x 318 mm
Ribadeo (Lugo), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1994, p. 50 (repr.)



DF0654

APUNTES DE FIGURAS PARA ESCENA DE MARINEROS¹

Lápiz sobre papel, 217 x 325 mm
Tui (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0655

APUNTE PARA ESCENA DE MARINEROS¹

Lápiz sobre papel, 98 x 124 mm
Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0656

APUNTE PARA *PASANDO LA RÍA*¹

Lápiz sobre papel, 165 x 258 mm
Firmado: "Dº. F." (áng. inf. der.)
Ribadeo (Lugo), colección particular

Respecto al boceto en óleo, la diferencia más notable estriba en la elección de un punto de vista más elevado que otorga a la escena una vista panorámica más amplia del paisaje. Así, el litoral asturiano que sirve de fondo se representa con mayor claridad. En el grupo principal, la acción parece concentrarse, con mayor interés que

¹ Obra inédita



en la versión en lienzo, en la pasarela de acceso a la embarcación, sobre la que varios muchachos transportan aparejos. El resto de la escena se mantiene sin apenas cambios.

DF0657

APUNTE PARA *NAUFRAGIO EN LA PLAYA DE RIBADEO*¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 400 x 503 mm

Lugo, colección particular

Con un dibujo simple y apenas marcado, el apunte se centra en la definición de volúmenes y contornos, con una idea compositiva muy próxima a la que ofrece la obra final (DF0361, DF0362).

¹ Obra inédita



DF0658

APUNTE PARA *NAUFRAGIO EN LA PLAYA DE RIBADEO*¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 170 x 260 mm

Valladolid, colección particular

En este apunte, de formato más apaisado, el artista presenta algunos elementos que descartará en la composición definitiva (DF0361, DF0362), como la casa a la izquierda.

¹ Obra inédita



DF0659

APUNTE DE *NAUFRAGIO EN LA PLAYA DE RIBADEO*¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 230 x 330 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Estudio para la composición de *Naufragio en la playa de Ribadeo* (DF0361, DF0362).

¹ Obra inédita



DF0660

APUNTE DE *NAUFRAGIO EN LA PLAYA DE RIBADEO*¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 225 x 320 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

Presenta una idea de la composición más próxima al segundo boceto (DF0362).

¹ Obra inédita



DF0661

ANVERSO

APUNTE DE FIGURAS

REVERSO

APUNTE PARA *NAUFRAGIO EN LA PLAYA DE RIBADEO*¹

Lápiz sobre papel, 225 x 162 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita



DF0662

ESTUDIO DE FIGURA PARA
*NAUFRAGIO EN LA PLAYA DE RIBADEO*¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 205 x 146 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular.

Apunte para la figura del marinero de pie que centra la composición de *Naufragio en la playa de Ribadeo* (DF0361, DF0362), sigue idéntica disposición que en la obra final.



¹ Obra inédita

DF0663

APUNTES DE LAVANDERA, CORONAS Y MOTIVOS HERÁLDICOS¹

Lápiz sobre papel, 182 x 142 mm

Gijón (Asturias), colección particular

En la parte superior se representa la figura de una mujer arrodillada lavando en la orilla de un río. Vista de costado, se sitúa junto a un árbol o arbusto y ante un fondo de paisaje apenas abocetado.

En el tercio inferior del papel el artista dibuja cinco coronas de diferente dignidad -por este orden, marqués, duque, rey, conde y de nuevo duque- y un motivo heráldico en el que se aprecian una torre y un león rampante.



¹ Obra inédita

DF0664

APUNTE DE FIGURAS DE LAVANDERAS¹

Lápiz sobre papel, 165 x 265 mm

Santiago de Compostela, colección particular.



¹ Obra inédita

DF0665

AGUADORA EN UNA FUENTE DE LAS CERCAÑAS DE OVIEDO¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 210 x 160 mm

Gijón (Asturias), colección particular

Preside la composición la figura de una muchacha vertiendo agua de una fuente en una sella. Ataviada con ropas sencillas, se muestra de pie en pose coqueta, apoyando la mano derecha sobre la fuente y la izquierda en la cadera ladeada. Su rostro dibuja una sonrisa pícaro dirigida hacia una segunda figura sentada junto a ella que le devuelve la mirada. Ambas figuras se recortan ante un fondo de vegetación apenas esbozado sobre el que destaca, en último término, la torre de la catedral de Oviedo. La presencia de este elemento nos permite precisar su datación, además de

¹ Obra inédita



constatar la pervivencia del interés del pintor por el tema de las aguadoras durante esta etapa. Existe otro apunte muy semejante en las figuras pero que omite el detalle de la torre (DF0666).

DF0666

AGUADORA EN UNA FUENTE¹

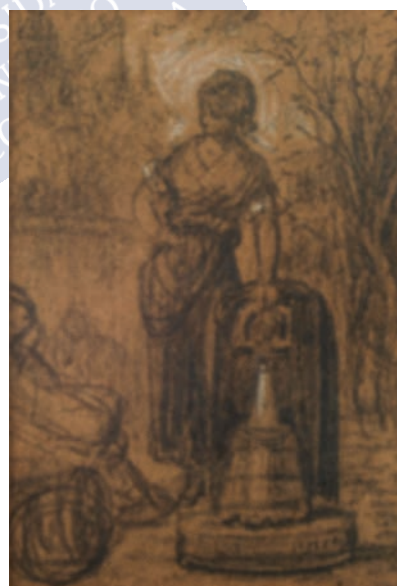
c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 148 x 100 mm

Gijón (Asturias), colección particular

Hemos de relacionarlo con otro apunte de una aguadora con el que guarda estrechas semejanzas (DF0665). La figura se dispone junto a la fuente en idéntica pose, pero del lado opuesto y con la cabeza más ladeada. Por otra parte, entre el paisaje de fondo ya no se incluye la torre de la catedral de Oviedo.

¹ Obra inédita



DF0667

ANVERSO

AGUADORAS EN LA FUENTE

REVERSO

APUNTE DE FIGURA¹

c. 1864-1867

Lápiz sobre papel, 117 x 81 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

PROCEDENCIA

Regalo de Dionisio Gamallo Fierros en enero de 1975

La figura central sigue la misma pose que la aguadora protagonista de otros dos apuntes (DF0665 y DF0666), junto al mismo tipo de fuente, con la diferencia fundamental de que en este caso levanta la cabeza al no tener enfrente otro personaje. En cambio, a su lado se sitúa otra joven arrodillada que limpia una silla. En el fondo, apenas definido por rápidos trazos de lápiz, se adivina un grupo de árboles.

El reverso muestra el apunte de un muchacho de pie que recuerda a un estudio de marinero (DF0340) para *Pescadores portugueses* (DF0334). Siendo esa una obra datable hacia 1865-67, habríamos de fijar en fechas próximas el apunte del anverso, cercano por lo tanto de los años de realización del cuadro *La fuente* (DF0330).

¹ Obra inédita



DF0668

APUNTE DE ESCENA MUSICAL¹

Lápiz sobre papel, 135 x 160 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹ Obra inédita



DF0669

APUNTE DE ESCENA INFANTIL¹

Lápiz sobre papel, 216 x 156 mm

Madrid, colección particular

Estamos ante una de esas escenas genuinamente burguesas habituales del arte del XIX que tanto gustaban al pintor, en las que se aprecia su afecto hacia un modo de vida acomodado, reflejado a través de la infancia como motivo artístico. Tres niños ataviados con ricos vestidos que denuncian su condición social elevada juegan en un entorno ajardinado definido por un árbol y otra vegetación. Situados alrededor de un banco, se acompañan de diversos juguetes: un muñeco, una pelota y un aro. Junto a ellos, en primer término, un perro añade una nota anecdótica a una escena ya de por sí distendida y trivial.

¹Obra inédita



DF0670

APUNTE DE ESCENA INFANTIL¹

Lápiz sobre papel, 220 x 187 mm

Santiago de Compostela, colección particular.



¹Obra inédita

DF0671

APUNTE DE ESCENA BURGUESA EN UN INTERIOR DOMÉSTICO¹

Lápiz sobre papel, 110 x 143 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

La escena se desarrolla en un salón burgués, definido a través de diversos muebles apenas abocetados: se identifica en último término un reloj de pared y un amplio cortinaje. En primer plano, un caballero sentado en una butaca, de espaldas al espectador, da indicaciones a una muchacha que permanece de pie en el centro de la composición, ataviada con ropas más sencillas. Al fondo, una tercera figura espía tras los cortinajes. El apunte nos sitúa dentro de la tradición del cuadro de género de inspiración burguesa y asunto banal

¹ Obra inédita



tan común en el arte europeo del siglo XIX. Fierros, aunque se sintió menos atraído hacia esta variante que hacia el costumbrismo de tema popular, ha dejado varias muestras de su interés en diversos estudios a lápiz.

DF0672

APUNTE DE ESCENA EN UNA HABITACIÓN CON DAMA SENTADA JUNTO A UN LECHO¹

Lápiz sobre papel, 290 x 360 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0673

APUNTE DE FIGURAS ALREDEDOR DE UN POZO¹

Lápiz sobre papel, 160 x 245 mm

Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0674

APUNTE DE ESCENA COSTUMBRISTA¹

Lápiz sobre papel, 112 x 193 mm

Gijón (Asturias), colección particular

En primer término se sitúan varias figuras: un hombre, una mujer y tres niños, alrededor de un balde de agua. Junto a ellos, a la derecha, el pintor pone la nota anecdótica con un pequeño cerdo, de forma semejante a lo que ocurre en *El maio en Ribadeo* (DF0359). En medio término y al fondo, en un espacio

¹ Obra inédita

definido a la izquierda por cierta vegetación y a la derecha por un cobertizo, se insinúan otros grupos de figuras que sirven de cierre a la composición.

DF0675

APUNTE DE *EL MAIO EN RIBADEO*¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 151 x 262 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

Presenta un encuadre más apaisado que en la composición final (DF0358), con las figuras en un nivel más elevado y dedicando menos espacio al paisaje de fondo. El niño-maio aparece centrado, destacando como protagonista de la acción y ro-

¹ Obra inédita

deado de otras figuras que el artista mantiene, pero con menos niños. Están presentes también los dos grupos *repoussoir* de los lados subordinados al principal, pero con cambios en sus personajes.

DF0676

APUNTE DE *EL MAIO EN RIBADEO*¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 191 x 265 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

Es quizá el apunte que más difiere de la versión definitiva (DF0358). La organización espacial presenta una idea general muy próxima, pero con notables diferencias: el árbol se sitúa en la misma posición que en el boceto (DF0359), más próximo al centro; desaparece el grupo de casas de la izquierda y se incluye a la derecha, tras el árbol, un arco de medio punto que parece sugerir la portada de una iglesia. Por su parte, la disposición de las figuras sigue un esquema en friso un poco más acusado del que adopta en el cuadro. La fi-

¹ Obra inédita

gura del niño-maio, que se muestra ya adornada de flores y sujetando una vara, no se acompaña de otros niños, con lo que pierde dinamismo a favor de un resultado más estático. El resto de figuras se disponen de forma análoga a la composición final, rodeándolo por detrás o sentadas en los extremos, en una posición subordinada.

DF0677

APUNTES DE FIGURAS PARA *EPISODIO DEL REINADO DE ENRIQUE III DE CASTILLA*¹

c. 1866

Lápiz sobre papel, 203 x 154 mm

Gijón (Asturias), colección particular

Estudio de diferentes figuras y grupos para *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla* (DF0367).



¹ Obra inédita

DF0678

APUNTES DE FIGURAS PARA EL *EPISODIO DEL REINADO DE ENRIQUE III DE CASTILLA*¹

c. 1866

Lápiz sobre papel, 205 x 308 mm

Firmado: "Dº Fierros" (lat. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

Estudio de diferentes figuras y grupos para *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla* (DF0367).



¹ Obra inédita

DF0679

ESTUDIOS DE FIGURAS PARA EL *EPISODIO DEL REINADO DE ENRIQUE III DE CASTILLA*¹

c. 1866

Lápiz sobre papel, 305 x 220 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

En el ángulo inferior derecho se representa de busto al arzobispo Pedro Tenorio, con idéntica actitud suplicante que en la obra final, pero en posición invertida. En el extremo superior izquierdo vemos el apunte, casi de cuerpo entero, de otra figura, en este caso de un cortesano no incluido en la composición definitiva.



¹ Obra inédita

DF0680

APUNTE PARA EL *EPISODIO DEL REINADO DE ENRIQUE III DE CASTILLA*¹

c. 1866

Lápiz sobre papel, 82 x 188 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Desde los primeros ensayos a lápiz Fierros muestra una idea compositiva muy clara que apenas experimentará variaciones respecto al cuadro definitivo (DF0367). En este caso presenta un punto de vista más elevado y lejano, semejante al que emplea en el primer boceto

¹ Obra inédita

DF0681

APUNTE PARA *EPISODIO DEL REINADO DE ENRIQUE III DE CASTILLA*¹

c. 1866

Lápiz sobre papel, 90 x 130 mm

Firmado: "Dº Fº" (lat. inf.)

Gijón (Asturias), colección particular

Con un trazo dibujístico más libre, mantiene una idea compositiva muy similar a la definitiva (DF0367). La figura del verdugo, que fue objeto de más cambios, parece mantenerse aquí arrodillada en la parte izquierda. Otras figuras

¹ Obra inédita

DF0682

APUNTE PARA EL *EPISODIO DEL REINADO DE ENRIQUE III DE CASTILLA*¹

c. 1866

Lápiz sobre papel, 210 x 275 mm

Santiago de Compostela, colección particular

Es el apunte que muestra un dibujo más preciso y rico en detalles. El punto de vista vuelve a ser bajo, como en la composición final (DF0367), y más próximo a la acción. Por otra parte, se aprecian destacadas modificaciones en la distribución y la gestualidad de algunos personajes. El verdugo se sitúa arrodillado a la izquierda, igual que en el primer boceto, pero aquí dirige su mirada hacia el rey, que lo señala con el brazo extendido mientras vuelve la cabeza hacia el lado opuesto

¹ Obra inédita



to al óleo (DF0368), y un formato apaisado que introduce un mayor número de figuras en los extremos. Sin embargo, la distribución de personajes es muy similar a la idea final, con el verdugo de pie a la derecha y otros cortesanos con idéntica gestualidad que en la obra final.



modifican su gestualidad, dentro de una distribución general sin apenas diferencias.



donde se sitúa un grupo de cortesanos aparentemente ajeno al resto de la escena. Se produce así cierta fragmentación entre ambas partes que el artista corregirá después. Por su parte, otros personajes se definen sin variaciones, como los dos principales caballeros del grupo izquierdo o la figura arrodillada de Pedro Tenorio.

DF0683

ANVERSO

APUNTE DE ESCENA HISTÓRICA

REVERSO

APUNTE DE FIGURA¹

Lápiz sobre papel, 160 x 215 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

El apunte del anverso nos sitúa en una escena frenética desarrollada en un interior palaciego: alrededor de una gran mesa, un grupo de soldados se enfrentan a otros personajes. Entre ellos destaca, en el centro, una figura muy semejante a la del arzobispo Pedro Tenorio que ocupa un lugar preferente entre los cortesanos del *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla* (DF0367). Es plausible por lo tanto que se trate de un estudio para esa obra, de planteamiento muy diferente al resto de apuntes preparatorios que conservamos. Por otra parte, la ausencia en la escena de la figura del rey resulta llamativa, cambiando así de forma radical el sentido narrativo de la obra.

¹ Obra inédita



DF0684

ELECCIÓN DE DON PELAYO¹

c. 1858-1878

Lápiz sobre papel, 130 x 305 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

El tema de don Pelayo y la batalla de Covadonga fue uno de los más queridos por la pintura de historia del siglo XIX. Imbuido de un fuerte componente mítico y considerado unánimemente como uno de los episodios más trascendentales de la historia nacional, su representación condensaba muchas de las grandes ideas del género -el sentimiento nacional, la gloria de la patria, la exaltación del héroe, la lucha por la libertad-, con lo que no resulta difícil entender su éxito.

El tema ya había suscitado el interés de muchos pintores académicos. Entre otros, fue abordado



por dos muy cercanos a Fierros: su amigo y discípulo Manuel Castellano realizó un dibujo titulado *Don Pelayo y los suyos en Covadonga*; por su parte, su maestro Federico de Madrazo propone como uno de los cuadros que decorarían el Congreso de los Diputados uno que represente a Don Pelayo, proclamado rey y alzado en el paves después de la batalla de Covadonga².

Esta misma escena es la que Fierros escoge para el apunte. Con un formato apaisado y una marcada composición en friso que delata sus

¹ Obra inédita

² Reyro, 1987, p. 68.

referentes académicos, sitúa en el centro la figura de Pelayo aupado por sus compañeros. Otros soldados completan el espacio enarbolando lanzas y estandartes, ante un paisaje en el que se atisban perfiles montañosos que nos

sitúan en el paisaje de Asturias. Con todo, la idea no hubo de pasar del estudio preliminar, sin que haya constancia de una continuación posterior.

DF0685

APUNTE DE ESCENA HISTÓRICA. ¿LLEGADA DE COLÓN A AMÉRICA?¹

Lápiz sobre papel, 215 x 322 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹Obra inédita

DF0686

APUNTE DE ESCENA HISTÓRICA¹

Lápiz sobre papel, 220 x 330 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0687

LA RENDICIÓN DE GRANADA

c. 1858-1871

Carboncillo sobre papel, 172 x 269 mm

Granada, Museo de Bellas Artes (nº. inv. CE0435)

PROCEDENCIA

Donación de Dionisio Gamallo Fierros al Estado español con destino al Museo de Bellas Artes de Granada, aceptada el 18-04-1979.



El tema de la conquista de Granada es sin duda uno de los más recurrentes en la pintura de historia del siglo XIX español. Siendo uno de los asuntos que ilustraban de manera más elocuente el concepto de unidad nacional tan reiterado por el pensamiento de la época, re-

sulta sencillo entender el enorme interés que suscitó entre los artistas del momento, hasta el punto de que pocos se resistieron a abordarlo, aun en proyectos que como en este caso no pasarían de una idea preliminar. Dos pintores tan próximos a Fierros como Federico

de Madrazo y Manuel Castellano esbozaron sendas composiciones que llegarían a materializarse¹. Pero más repercusión tuvieron otras obras, como *Los Reyes Católicos recibiendo a los cautivos cristianos en la conquista de Málaga* de Eduardo Cano, *¡Granada, Granada por los reyes don Fernando y doña Isabel!* de Carlos Luis de Ribera o la celeberrima *Rendición de Granada* de Francisco Pradilla. Esta última, aun siendo probablemente posterior al apunte de Fierros, emplea un mismo esquema compositivo que no es sino un cliché de museo derivado de la lección velazqueña de *La rendición de Breda*, obra que se convertirá en el principal referente para la pintura de historia a la hora de representar una capitulación. El esquema se basa en la contraposición de dos masas de personajes que se corresponden con los dos bandos enfrenta-

¹ Reyero, 1987, p. 246.

DF0688

EPISODIO DEL REINADO DE CARLOS V

Lápiz sobre papel, 150 x 193 mm

Firmado: "Dº Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

dos, dejando a los protagonistas de la acción en el centro. Así, en el caso de Fierros vemos a la izquierda el ejército cristiano enarbolando una gran cruz a modo de estandarte y encabezado por los reyes Isabel y Fernando. A la derecha se sitúa Boabdil, también a caballo, seguido de sus tropas que se pierden en la lejanía. La gran difusión del tema hace que un simple esquema como este, aun sin referencias más concretas, sea información suficiente para identificarlo; de hecho, el apunte apenas esboza un simple fondo de montañas como ambientación paisajística, sin referencia alguna a la ciudad de Granada.

Resulta difícil establecer una datación concreta para esta obra, pero sería lógico situarla en un tiempo cercano al de otros cuadros de temática histórica, adscritos a los años de la segunda etapa de Fierros en que residió en Madrid.



DF0689

EPISODIO HISTÓRICO. ¿EPISODIO DEL REINADO DE FELIPE II?¹

c. 1858-1878

Lápiz sobre papel, 113 x 182 mm

Gijón (Asturias), colección particular

En una composición que sigue los parámetros académicos habituales en Fierros, se muestra una escena de carácter histórico. Ante un fondo de arquitectura se sitúa la acción, con dos grupos de personajes en primer término que flanquean a una figura central elevada sobre una tribuna, de manera semejante a lo que el artista había ideado en su *Episodio del reinado de Enrique III de Castilla* (DF0367). Las vestimentas de algunas figuras nos sitúan en la moda de la segunda mitad del siglo XVI; y de manera especial el personaje central, identificable con Felipe II. Ataviado con jubón, medias calzas abultadas en los muslos y gorro cilíndrico de alta copa, es esta la iconografía más característica del monarca, difundida sobre todo a través del retrato de Sofonisba Anguissola conservado en el Museo del Pra-



do². Fierros presenta así un ejemplo más de su interés como pintor de historia hacia el siglo XVI, que viene a sumarse a otras obras inspiradas en la misma época. En este caso, además, se hace referencia expresa a la figura de Felipe II, que incitó un enorme atractivo para los pintores del XIX en buena parte debido al aura romántica gestada en torno a su leyenda negra, hasta el punto de ser abordado en numerosos lienzos bajo la consideración de representar el final de una etapa gloriosa para la historia de España³.

² Sofonisba Anguissola: *Felipe II*, 1565. Óleo sobre lienzo, 88 x 72 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01036)

³ Reyero, 1987, p. 376

¹ Obra inédita

DF0690

APUNTES DE FIGURAS Y ESCENA HISTÓRICA ¿FELIPE II?¹

c. 1858-1878

Lápiz sobre papel, 215 x 310 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0691

APUNTE DE ESCENA HISTÓRICA¹

Lápiz sobre papel, 215 x 310 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹ Obra inédita



DF0692

APUNTE DE ESCENA DEL QUIJOTE¹

Lápiz sobre papel, 97 x 133 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular

¹ Obra inédita



DF0693

SANCHO IMPARTIENDO JUSTICIA EN LA ÍNSULA BARATARIA

Lápiz sobre papel, 220 x 285 mm

En el reverso, manuscrito por Dionisio Gamallo Fierros: "Escena de Sancho, administrando Justicia en / la Insula Baseteria. Considero indispensable / sustituir el "disonante" pas-partout anaranjado / por otro en gris-!Novaterias de "aprendiz", en / taller de general acreditada fama"

Familia Gamallo Fierros, depósito en Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos (n.º inv. 1997/002), desde el 8-1-1997.



DF0694

APUNTE PARA *LA MUJER ADÚLTERA*¹

c. 1842-1855

Lápiz sobre papel, 215 x 310 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Es quizá, por sus mayores diferencias respecto a la obra definitiva, el primer apunte para *La mujer adúltera* (DF0373). Presenta en primer plano, centrando la composición, la figura de Jesús, de pie, confortando a la pecadora arrodillada a sus pies. Junto a ellos, otros personajes, y en segundo término la multitud que contempla la escena. Cierra la composición el fondo arquitectónico del Templo.

El cambio en la gestualidad de la mujer y en la disposición de los personajes hace destacar al grupo principal sobre la multitud subrayando su protagonismo y facilitando la lectura y la comprensión de la escena.

¹ Obra inédita

DF0695

APUNTE PARA *LA MUJER ADÚLTERA*

c. 1842-1855

Lápiz sobre papel, 195 x 280 mm

Familia Gamallo Fierros, depósito en Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos (n.º inv. 1995/005) desde marzo de 1995

OBSERVACIONES

Al dorso, grabado en que se representa a los dos santos diáconos, San Lorenzo y San Vicente



Es el apunte más fiel al boceto definitivo (DF0373). Los cambios más notables se aprecian en la disposición de los personajes principales. Agrupadas en la parte central de la escena, se sitúan las figuras de Cristo, la pecadora y los fariseos, dispuestos todos ellos al nivel del suelo. Su situación es ligeramente

más próxima al primer término. Las actitudes gestuales repiten la grandilocuencia del boceto, quizá algo más exageradas. Por su parte, aparecen figuras que el artista volverá a emplear, como el anciano sentado en el suelo a la izquierda o la mujer de espaldas en el extremo derecho.

DF0696

APUNTE PARA *MOISÉS SALVADO DE LAS AGUAS*¹

Lápiz sobre papel, 220 x 270 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

El artista establece ya en este diseño preliminar la disposición general de los personajes que mantendrá sin apenas cambios en el boceto (DF0374). Tan sólo se aprecian dos modificaciones sustanciales: el esclavo que aparece en el extremo derecho del boceto, aquí se sustituye por una cortesana más; y en lugar de la figura de Miriam al fondo aquí ubica a dos mujeres con ánforas, sin aparente relación con el relato. Por otra parte, la acción se sitúa ahora en un primer plano menos acusado, y el tamaño de las figuras resulta menos monumentalizado. Al mismo tiempo, la elección de un formato ligeramente más apaisado permite la introducción de un mayor número de ele-

¹Obra inédita



mentos accesorios del paisaje que, aun en su función de telón de fondo, contribuyen a una mejor situación de las figuras en el medio. La cesta de Moisés, que en el boceto apenas se percibe a pesar de ser uno de los centros narrativos -que no compositivos- de la escena, se muestra aquí con claridad, con lo que se facilita la legibilidad de la imagen.

DF0697

ANVERSO

APUNTE DE LA ADORACIÓN DEL BECERRO DE ORO

REVERSO

APUNTE DE LA ADORACIÓN DEL BECERRO DE ORO¹

Lápiz sobre papel, 170 x 268 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0698

CRISTO HABLANDO A SUS DISCÍPULOS¹

c. 1842-1855

Lápiz sobre papel, 168 x 212 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0699

APUNTE DE EPISODIO DE LA VIDA DE CRISTO¹

Lápiz sobre papel, 303 x 362 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0700

ANVERSO

APUNTE DE LAMENTO ANTE CRISTO MUERTO

REVERSO

APUNTES DE ROSTROS DE PERFIL Y APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 220 x 310 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita



DF0701

APUNTE PARA SANTA TERESA¹

c. 1879

Lápiz sobre papel, 225 x 153 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Ha de tratarse del primer ensayo para la *Santa Teresa* de El Escorial (DF0376). En él, Fieiros plantea la misma distribución espacial que empleará en la composición final al ubicarnos en el interior de la celda, definida por medio del altar a la izquierda y de una pared de fondo en la que se abre una ventana. La vista a través de esta nos ofrece un paisaje similar al del boceto (DF0377), con una cúpula coronada por chapitel, pero que no se mantendrá en la obra definitiva. Asimismo, en la parte superior de la composición se adivina el rompimiento de gloria con la paloma del Espíritu Santo.

El cambio más notable estriba en la figura de Teresa. A diferencia de lo que hará después, el artista la dispone de pie, con una presencia más escultórica y monumentalizada. Su actitud no transmite aquí el arrobamiento de

¹ Obra inédita



la experiencia mística, sino que se mantiene serena, detenida en el acto de escribir mientras sostiene un libro abierto en su mano izquierda y una pluma en la derecha. Se busca así hacer hincapié en su faceta de escritora y teóloga inspirada por el Espíritu Santo, una idea que en la obra final se traslada a un plano secundario, definida más por la presencia de elementos accesorios que por la propia disposición de la Santa.

DF0702

APUNTE PARA *LA MUERTE DE SANTA TERESA*¹

c. 1879

Lápiz sobre papel, 98 x 143 mm

Firmado: "Dº. F.º" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

En este apunte inicial se ve ya plasmada con fidelidad la idea compositiva que recoge el boceto (DF0378). La diferencia más notable radica en la elección aquí de un formato más ancho que incluye un mayor número de personajes alrededor del lecho de la Santa. En este sentido, el diseño final parece haber ganado en claridad organizativa al prescindir de figuras superfluas.

¹ Obra inédita

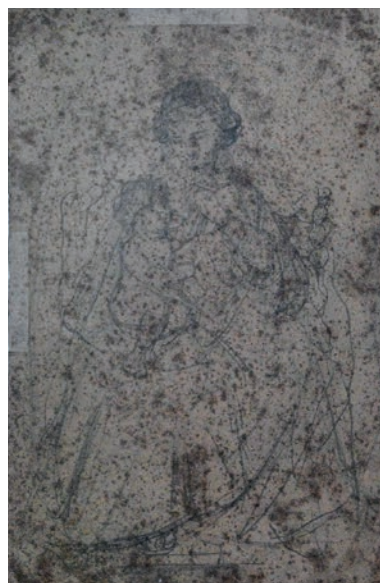


DF0703

APUNTE DE VIRGEN CON EL NIÑO¹

Lápiz sobre papel, 242 x 160 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0704

APUNTE DE VIRGEN CON EL NIÑO¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 270 x 175 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Hemos de relacionarla quizá con el boceto para una Virgen con el Niño (DF0379), si bien presenta una composición diferente. Con una perspectiva más elevada, los personajes se muestran en una visión lateral. La figura de María parece representarse coronada además de nimbada. Por su parte, el Niño se vuelve totalmente hacia su Madre y extiende su mano derecha hasta tocar su mentón.



¹ Obra inédita

DF0705

APUNTE DE VIRGEN ENTRONIZADA CON EL NIÑO¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 148 x 100 mm

Firmado: "Dº Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

Presenta otra variante de Virgen con el Niño, alejada de la dulzura y la inmediatez de los ejemplos anteriores. Se representa a María en majestad, en un trono de alto respaldo con remate de formas goticistas. Viste túnica ceñida, manto prendido sobre el pecho y va tocada con una rica corona. Con su brazo izquierdo sostiene al Niño sobre su regazo, mientras el derecho reposa en el trono.

¹Obra inédita



DF0706

APUNTE DE SAN JOSÉ Y EL NIÑO¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 132 x 104 mm

Lugo, colección particular

INSCRIPCIONES

Papel impreso en el reverso

Ha de tratarse de una idea inicial para su San José y el Niño (DF0380), con cambios notables respecto al boceto en óleo. Muestra al Santo de cuerpo entero, sentado en un banco, con la pierna derecha flexionada y la izquierda adelantada, mientras sostiene al Niño en su regazo. De nuevo porta la rama de lirio como atributo identificativo, y dirige su mirada al pequeño, que se vuelve hacia él. El fondo, aunque simplemente abocetado con ligeros trazos, parece definir con mayor precisión una estancia doméstica de lo que vemos en el lienzo.



¹Obra inédita

DF0707

ANVERSO

APUNTE DE SAN JOSÉ CON EL NIÑO

REVERSO

APUNTE DE RETRATO MASCULINO DE PERFIL
Y APUNTE DE FIGURA TENDIDA SOBRE UN
LECHO¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 260 x 163 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

Más similar al otro apunte que al boceto en óleo (DF0380), presenta una visión frontal y más próxima. San José se muestra sedente, encuadrado a la altura de las rodillas, con el Niño en el regazo. Éste se vuelve hacia él, alzando los brazos para abrazarlo y portando en su mano derecha la rama de lirio. El santo responde inclinando la cabeza y esbozando una sonrisa. Ambos van tocados con aureolas. La composición se enmarca con un remate curvo en la parte superior similar al que vemos en la *Virgen con el Niño* (DF0379), lo que nos lleva a suponer que ambas obras fueron planteadas de manera conjunta, aunque en el caso del San José finalmente no se le haya dado ese tratamiento.

¹ Obra inédita



DF0708

ANVERSO

APUNTE DE INMACULADA CONCEPCIÓN

REVERSO

APUNTE DE IGLESIA Y CARICATURA¹

c. 1889-1892

Lápiz y acuarela sobre papel, 135 x 93 mm

Lugo, colección particular

Apunte muy semejante a la composición definitiva (DF0390, DF0391), presenta a María de pie sobre una media luna, con las manos sobre el pecho y la mirada alta. Se enmarca en un contorno ovalado que no se mantiene en la obra final.



¹ Obra inédita



DF0709

ANVERSO

APUNTES DE INMACULADA CONCEPCIÓN

REVERSO

CARICATURAS¹

c. 1889-1892

Lápiz sobre papel, 157 x 216 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular

Los diversos dibujos preparatorios que conservamos demuestran el gran interés de Fierros en la realización de sus Inmaculadas. En todos ellos sigue el mismo esquema de tradición barroca que vemos en las obras en óleo. En estos dos apuntes ensaya ligeras variaciones en la postura de María, en una visión estrictamente frontal en el primero, y terciada con la mirada hacia arriba en la segunda. Ambos dibujos se encierran en una línea de contorno de remate semicircular, solución semejante a lo que se ve en otras obras religiosas del pintor.

¹ Obra inédita



DF0710

LA BACANAL DE LOS ANDRIOS, COPIA DE TIZIANO¹

c. 1842-1855

Lápiz sobre papel, 145 x 210 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Realizado sin duda durante sus visitas al Museo del Prado en sus años de formación, es ejemplo de la observación y copia de obras maestras del pasado que había de seguir todo artista como método de aprendizaje y posterior definición de su estilo personal. El cuadro de Tiziano², que había gozado de gran fama desde su época, pone de manifiesto el interés

¹ Obra inédita

² Tiziano: *La bacanal de los andrios*, 1523-1526. Óleo sobre lienzo, 175 x 193 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00418).



de Fierros hacia la escuela veneciana, que se hará más evidente en una etapa avanzada de su producción con un gusto creciente hacia composiciones de colorido vivo. El apunte muestra un dibujo firme, destacando los contornos de las figuras con una línea gruesa y geometrizable, deudora de los procedimientos instructivos de la academia.

DF0711

APUNTE DE ESCENA MITOLÓGICA¹

Lápiz sobre papel, 215 x 315 mm

Lugo, colección particular

¹ Obra inédita



DF0712

ALEGORÍA DE LAS ARTES¹

1842-1855

Lápiz sobre papel, 140 x 252 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

La composición muestra una representación alegórica de las Artes -Pintura, Escultura y Arquitectura- a través de tres figuras femeninas ataviadas con ropajes clásicos. Se sitúan sobre un pedestal acompañadas de los atributos que las identifican: la Pintura, en lugar privilegiado en el centro de la escena, porta el pincel y la paleta junto a un caballete; a la izquierda, la Arquitectura; y a la derecha la Escultura rodeada de varios modelos estatuarios.

Tanto el tema como su resolución formal nos sitúan en un ámbito estrictamente académi-

¹ Obra inédita



co y clasicista. De los escorzos de las figuras se deduce la asimilación por parte del artista de las lecciones basadas en la copia de modelos de la Antigüedad, que recibió durante su estancia en la Academia. Su disposición, además, subraya el carácter centrípeto de una composición piramidal propia de esquemas clasicistas, donde el dibujo bien definido en los contornos propicia un modelado rotundo de los volúmenes. Todo ello nos sitúa, sin duda, en la primera etapa creativa del pintor.

DF0713

APUNTE PARA ALEGORÍA DE LAS ARTES¹

1842-1855

Lápiz sobre papel, 218 x 322 mm

Santiago de Compostela, colección particular

En esta segunda versión del tema, Fierros prescinde de la tarima sobre la que se disponían las figuras, para situarlas sobre una base de nubes que acentúa el carácter áulico de la escena. Al mismo tiempo, de la parte superior emanan rayos de luz de bañan al grupo. La disposición jerárquica de las figuras es idéntica, dando preeminencia a la Pintura en el centro flanqueada por la Arquitectura a su de-

¹ Obra inédita



recha y la Escultura a su izquierda, cada una con los atributos de su disciplina. Se acompañan de otras dos figuras femeninas, en un nivel inferior, semiocultas entre las nubes.

DF0714

MUJER COSIENDO EN UN INTERIOR DOMÉSTICO¹

Lápiz sobre papel, 237 x 165 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0715

APUNTE DE MUJER PINTANDO¹

Lápiz sobre papel, 220 x 170 mm

Firmado: "Dº. F." (ang. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0716

APUNTE DE DAMA CON PARASOL¹

Lápiz sobre papel, 183 x 130 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

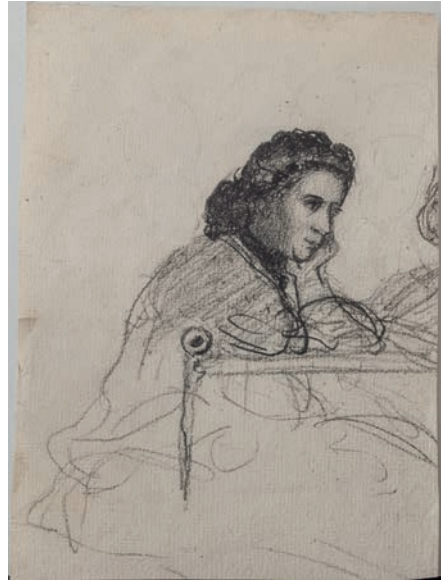
DF0717

APUNTE DE FIGURA FEMENINA APOYADA EN
UNA BARANDILLA¹

Lápiz sobre papel, 182 x 133 mm

Santiago de Compostela, colección particular

¹ Obra inédita



DF0718

DAMA EN UN PALCO

c. 1862

Lápiz sobre papel, 262 x 195 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (n.º inv. 536).

PROCEDENCIA

Junta General del Principado; ingresó en el Museo en 1994

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 463, cat. 296 (repr.)



La dama se sitúa terciada hacia la izquierda, casi de espaldas, con el rostro de perfil y mirando a la lejanía. Viste elegantemente un traje oscuro con cuello de encaje y manga larga de tono más claro. Su larga cabellera se recoge en un alto moño, cayendo algunos mechones sobre la espalda y dejando despejado el rostro de facciones marcadas. Acoda su brazo sobre una superficie apenas insinuada en la que cae una especie de cortinaje tan sólo definido por trazos discontinuos que caen desde la parte superior. Esta

disposición es la que induce a creer que estamos ante la representación de una dama en un palco teatral, y que deberíamos relacionar con el lienzo titulado *Un palco en el Teatro Real* (DF0328) que Fierros presenta a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862.

DF0719

APUNTE DE DAMA DE PERFIL¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 195 x 270 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 479, cat. 311 (repr.)

En un papel apaisado se dibuja la figura de una dama representada de algo más de cuerpo entero en perfil hacia la derecha. Parece una mujer de mediana edad, con cabellos recogidos y tocados por un gran sombrero de ala ancha y plumas. Viste elegantemente un traje

¹ Obra inédita



entallado, con manga larga, grandes solapas y falda de amplio vuelo. El fondo se define a través de rápidos brochazos que apenas describen un entorno determinado.

DF0720

RETRATO FEMENINO DE BUSTO¹

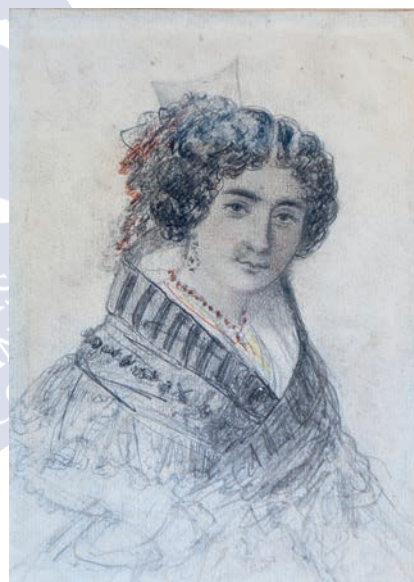
c. 1858-1878

Lápiz sobre papel, 205 x 150 mm

Madrid, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 468, cat. 300 (repr.)



¹ Obra inédita

DF0721

APUNTE DE RETRATO FEMENINO¹

Lápiz sobre papel, 210 x 160 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0722

APUNTE DE CABALLERO CON SOMBRERO Y PURO JUNTO A UNA MESA CON VASO Y FRASCA DE VINO¹

Lápiz sobre papel, 251 x 185 mm
Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)
Gijón (Asturias), colección particular

La frasca de vino sobre la mesa es la misma que el artista reproduce en *La mesa puesta para el pintor* (DF0479).



¹ Obra inédita

DF0723

CINCO HOMBRES SENTADOS EN UN BANCO¹

Lápiz sobre papel, 160 x 217 mm
Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0724

APUNTE DE CABALLERO SENTADO Y APUNTE DE CABALLERO DE PERFIL¹

Tinta sobre papel, 100 x 130 mm
Gijón (Asturias), colección particular

PROCEDENCIA
Por descendencia directa hasta su actual propietario



¹ Obra inédita

DF0725

APUNTE DE CUATRO FIGURAS BURGUESAS¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 214 x 130 mm

Madrid, colección particular



¹ Obra inédita

DF0726

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, (impreso en el reverso)

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0727

APUNTES DE RETRATOS MASCULINOS¹

Lápiz sobre papel, 112 x 98 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0728

ANVERSO

APUNTES DE FIGURAS DE PERFIL

REVERSO

APUNTE DE PAISAJE¹

Lápiz sobre papel, 130 x 208 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita



DF0729

APUNTES DE FIGURAS MASCULINAS DE PERFIL¹

Lápiz sobre papel, 125 x 162 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0730

APUNTE DE HOMBRE BARBADO DE BUSTO Y
DE PERFIL¹

Lápiz sobre papel, 173 x 173 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0731

ANVERSO

APUNTE DE FIGURA MASCULINA CON GO-
RRO FRIGIO

REVERSO

APUNTE DE PAISAJE Y APUNTE DE RETRATO
MASCULINO¹

Lápiz sobre papel, 264 x 195 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita



DF0732

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 307 x 202 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



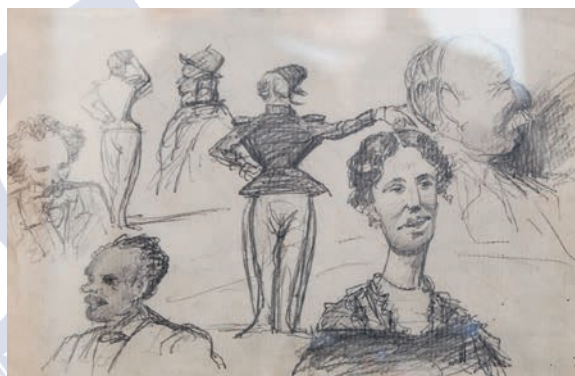
¹ Obra inédita

DF0733

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 133 x 206 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0734

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 377 x 308 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0735

ANVERSO

APUNTES DE FIGURAS Y DE PAISAJES

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 168 x 268 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita



DF0736

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 120 x 90 mm

Gijón (Asturias), colección particular.



¹ Obra inédita

DF0737

ANVERSO

APUNTES DE FIGURAS

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 230 x 167 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita



DF0738

APUNTE DE FIGURA MASCULINA¹

Lápiz sobre papel, 150 x 80 mm

Firmado: "D. F." (lat. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0739

ANVERSO

APUNTE DE GUITARRISTA Y CARICATURA

REVERSO

APUNTE DE ARQUITECTURA Y APUNTE DE
AUTORRETRATO DE TIZIANO¹

Lápiz sobre papel, 210 x 175 mm
Lugo, colección particular



¹ Obra inédita



DF0740

ANVERSO

APUNTES DE CABALLEROS CON CHISTERA

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz y tinta papel, 140 x 110 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita



DF0741

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 170 x 260 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0742

APUNTE DE MUCHACHO NEGRO¹

Lápiz sobre papel, 300 x 240 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0743

APUNTE DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 130 x 186 mm

Firmado: "Dº. F." (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

Varias figuras se agrupan en una composición piramidal alrededor de un personaje de pie que centra el grupo. Las demás se disponen en diferentes actitudes: arrodilladas, etc. El dibujo esquemático y quebradizo apenas permite distinguir mayor precisión en los detalles.



¹ Obra inédita

DF0744

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, (papel con marca de agua y sellos estampados desde el reverso), 215 x 306 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0745

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 154 x 252 mm

Firmado: "Dº Fierros" (lat. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0746

ANVERSO

APUNTE DE FIGURAS PARA ESCENA HISTÓRICA

REVERSO

APUNTE DE FIGURAS PARA ESCENA HISTÓRICA¹

Lápiz sobre papel, 160 x 108 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita



DF0747

APUNTE DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 165 x 93 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0748

APUNTE DE FIGURA PARA ESCENA HISTÓRICA¹

Lápiz sobre papel, 200 x 160 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0749

APUNTE DE CABALLERO DEL SIGLO XVI¹

Lápiz sobre papel, 196 x 126 mm

Firmado: "Dº. F." (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0750

APUNTES DE FIGURAS PARA ESCENA HISTÓRICA¹

Lápiz sobre papel, 207 x 304 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0751

APUNTE DE CABALLERO DEL SIGLO XVI Y APUNTE DE DAMA DE PERFIL¹

Lápiz sobre papel, 145 x 210 mm

Lugo, colección particular

BILIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 475, cat. 307 (repr.)



¹ Obra inédita

DF0752

APUNTE DE DAMA ¿INGLESA DEL SIGLO XVII?¹

Lápiz sobre papel, 300 x 190 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0753

APUNTE DE CABALLERO DEL SIGLO XVI-
II¹

Lápiz sobre papel, 310 x 235 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0754

APUNTES DE DAMA Y CABALLERO A LA
MODA DEL SIGLO XVIII¹

Lápiz sobre papel, 270 x 195 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0755

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 218 x 322 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0756

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 213 x 308 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹ Obra inédita



DF0757

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 218 x 170 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0758

ANVERSO

APUNTES DE FIGURAS

REVERSO

APUNTE DE CABEZA¹

Lápiz sobre papel, 140 x 210 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

INSCRIPCIONES

“Zaragoza” (reverso, lat. inf., a lápiz)



¹ Obra inédita



DF0759

APUNTE DE FIGURAS JUNTO AL MAR¹

Lápiz sobre papel, 197 x 270 mm

Gijón (Asturias), colección particular

¹ Obra inédita



DF0760

APUNTE DE COMPOSICIÓN Y APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 215 x 305 mm

Gijón (Asturias), colección particular

¹ Obra inédita



DF0761

APUNTE DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 160 x 240 mm

Firmado: "Dº. F." (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

¹ Obra inédita



DF0762

APUNTE DE FIGURA FEMENINA¹

Lápiz sobre papel, 167 x 125 mm

Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0763

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 163 x 213 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0764

APUNTE DE JINETE¹

Lápiz sobre papel, 95 x 130 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0765

ANVERSO

APUNTES DE FIGURAS

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 212 x 310 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita



DF0766

ANVERSO

APUNTES DE FIGURAS

REVERSO

APUNTE DE ARQUITECTURA Y ÁRBOL¹

Lápiz sobre papel, 130 x 210 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita



DF0767

ANVERSO

APUNTE DE RETRATO INFANTIL, APUNTES DE FIGURAS Y APUNTES DE MOTIVOS VEGETALES

REVERSO

APUNTE DE RETRATO INFANTIL Y APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 250 x 298 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita



DF00768

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 133 x 204 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0769

ANVERSO

APUNTES DE FIGURAS

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 212 x 280 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹Obra inédita



DF0770

APUNTES DE FIGURAS SEDENTES¹

Lápiz sobre papel, 188 x 250 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0771

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 155 x 218 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular

¹ Obra inédita



DF0772

ANVERSO

APUNTE DE FIGURAS

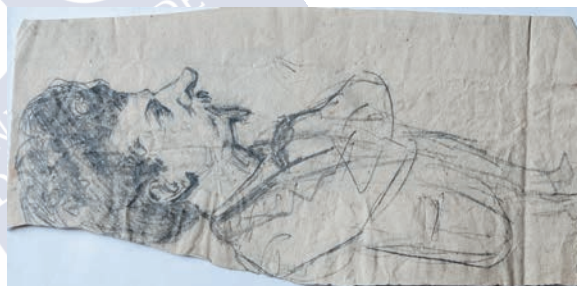
Reverso

CARICATURA¹

Lápiz sobre papel, 135 x 280 mm

Lugo, colección particular

¹ Obra inédita



DF0773

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 217 x 313 mm

Lugo, colección particular

¹ Obra inédita



DF0774

ANVERSO

APUNTES DE FIGURAS

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS¹

Tinta y lápiz sobre papel, 155 x 208 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita



DF0775

APUNTE PARA *EL MENDIGO*, CARICATURAS
Y APUNTES DE MOTIVOS VEGETALES¹

c. 1861

Tinta y lápiz sobre papel, 220 x 315 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

INSCRIPCIONES

Inscripción manuscrita ilegible en el centro del papel

¹ Obra inédita



DF0776

APUNTE DE DAMA, APUNTE DE MUJER CON
COFIA Y APUNTE DE HOMBRE MITRADO¹

Lápiz sobre papel, 300 x 205 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0777

APUNTE DE FIGURA DE OBISPO¹

Lápiz sobre papel, 230 x 162 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0778

ANVERSO

ÁPUNTE PARA RETRATO DE OBISPO

REVERSO

ÁPUNTE DE ESCENA INFANTIL Y SANTO
ORANTE¹

Lápiz sobre papel, 132 x 206 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita



DF0779

ÁPUNTE DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 220 x 165 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0780

APUNTE DE MUCHACHO Y MUJER SENTADA
CON POSE MELANCÓLICA¹

Lápiz sobre papel, 208 x 144 mm

Gijón, colección particular



¹ Obra inédita

DF0781

APUNTE DE MUJER HUYENDO CON SU HIJO
EN BRAZOS¹

Tinta sobre papel, 207 x 125 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0782

APUNTE DE MUJER CON NIÑO EN BRAZOS¹

Lápiz sobre papel, 212 x 130 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0783

ANVERSO

APUNTES PARA FIGURA FEMENINA YACENTE

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS MASCULINAS¹

Lápiz sobre papel, 220 x 240 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita



DF0784

ANVERSO

APUNTES DE FIGURAS DE BUSTO

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS Y APUNTES DE MANOS¹

Lápiz y acuarela sobre papel, 170 x 330 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita



DF0785

ESTUDIOS DE MANOS¹

Lápiz y tinta sobre papel. 238 x 340 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0786

ANVERSO

ESTUDIOS DE CABEZAS Y MANOS

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 170 x 275 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita



DF0787

ANVERSO

ESTUDIOS DE MANOS Y APUNTES DE FIGURAS

REVERSO

APUNTES DE FIGURAS A CABALLO¹

Lápiz sobre papel, 270 x 216 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0788

ANVERSO

ANCIANA CON UN NIÑO EN BRAZOS

REVERSO

APUNTE DE FIGURAS ECUESTRES

Lápiz carbón sobre papel, 170 x 102 mm

En el Reverso

“Dibujos por Dionisio Fierros. Los dibujos de esta hoja son originales de mi abuelo / Dionisio Fierros. En calidad de Abogado, que pudiera ser notario, doy fe En Madrid-Diciembre 1968 / Dionisio Gamallo Fierros”

Gijón (Asturias), Museo Casa Natal de Jovellanos (n.º inv. 1905)

PROCEDENCIA

Dámaso Alonso; donación de los herederos de éste al Museo a través de Dionisio Gamallo Fierros, ingresó el 30-10-1998.



DF0789

ESTUDIO DE CABEZAS DE CABALLO¹

c. 1868

Lápiz sobre papel impreso, 145 x 160 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Presenta varios apuntes de cabezas de caballo vistas de perfil y tres cuartos. Se trata, casi con total seguridad, de un estudio para *La batalla de Tetuán* (DF0371), quizá la única obra en la que el pintor pudo necesitar ensayar la figura del animal por su protagonismo en la composición. Se realiza en el reverso del programa de mano parcialmente recortado de una representación operística, lo cual sitúa su ejecución, con gran probabilidad, en Madrid.



¹ Obra inédita

DF0790

APUNTE DE PERRO DURMIENDO. ESTUDIO
DE FIGURA PARA *UNA COCINA DE ALDEA*¹

c. 1864-1872

Lápiz sobre papel, 175 x 265 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

Es una figura semejante a la del perro tendido
en el suelo en *Una cocina de aldea* (DF0344),
estudiada aquí de forma aislada.



¹ Obra inédita

DF0791

APUNTE DE CABEZA DE RES Y CERCADO¹

Lápiz sobre papel, 173 x 265 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0792

APUNTE DE PAISAJE CON RUINAS¹

Lápiz sobre papel, 148 x 200 mm

Firmado: "Fierros" (a plumilla, áng. inf. izq.)

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0793

APUNTE DE MONTAÑAS¹

Lápiz sobre papel, 165 x 260 mm

Madrid, colección particular



¹ Obra inédita

DF0794

APUNTE DE PAISAJE DE MONTAÑA¹

Lápiz sobre papel, 170 x 265 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0795

APUNTE DE PAISAJE¹

Lápiz sobre papel, 143 x 243 mm

Firmado: "Dº. F." (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0796

APUNTE DE PAISAJE MONTAÑOSO CON ÁRBOLES¹

Lápiz sobre papel, 160 x 247 mm

Madrid, colección particular



¹ Obra inédita

DF0797

APUNTE DE PAISAJE DE MONTAÑA CON
ÁRBOL Y FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 168 x 267 mm

Santiago de Compostela, colección particular.



¹ Obra inédita

DF0798

APUNTE DE PAISAJE DE MONTAÑA CON
CASERÍO¹

Lápiz sobre papel, 140 x 255 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0799

APUNTE DE CASA EN LA MONTAÑA¹

Lápiz sobre papel, 243 x 167 mm

Santiago de Compostela, colección particular.



¹ Obra inédita

DF0800

APUNTE DE CASERÍO CON HÓRREO EN
PAISAJE DE MONTAÑA¹

Lápiz sobre papel, 165 x 256 mm
Gijón (Asturias), colección particular

¹ Obra inédita



DF00801

APUNTE DE CASERÍO ASTURIANO CON HÓRREO¹

Lápiz sobre papel, 158 x 242 mm
Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)
Gijón (Asturias), colección particular

¹ Obra inédita



DF0802

ANVERSO

HÓRREOS

REVERSO

APUNTE DE PAISAJE RURAL¹

Lápiz sobre papel, 180 x 270 mm
Lugo, colección particular

¹ Obra inédita



DF0803

APUNTE DE CASERÍO CON HÓRREO¹

Lápiz sobre papel, 170 x 242 mm
Ribadeo (Lugo), colección particular

¹ Obra inédita



DF0804

APUNTE DE HÓRREO Y ÁRBOLES¹

Lápiz sobre papel, 270 x 195 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0805

ANVERSO

APUNTE DE PAISAJE CON ÁRBOL Y CASA

REVERSO

APUNTE DE FIGURAS Y APUNTES DE ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS¹

Lápiz sobre papel, 323 x 228 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita



DF0806

PAISAJE RURAL CON CASERÍO¹

Lápiz sobre papel. 187 x 250 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0807

CASERÍO Y ÁRBOL¹

Lápiz sobre papel, 255 x 165 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0808

APUNTE DE CASA¹

Lápiz sobre papel, 200 x 295 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0809

APUNTE DE CASA¹

Lápiz sobre papel, 248 x 187 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0810

CASERÍO¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 168 x 228 mm

Madrid, colección particular



¹ Obra inédita

DF0811

APUNTE DE CASONA¹

Lápiz sobre papel, 163 x 232 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0812

APUNTE DE CASA¹

Lápiz sobre papel, 320 x 250 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹Obra inédita



DF0813

APUNTES DE CASAS¹

Lápiz sobre papel, 157 x 265 mm

Lugo, colección particular

¹Obra inédita



DF0814

APUNTE DE PAISAJE CON TORRE¹

Lápiz sobre papel, 173 x 264 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹Obra inédita



DF0815

APUNTE DE ESCENA RURAL¹

Lápiz sobre papel, 174 x 257 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹Obra inédita



DF0816

MUJER APOYADA EN UNA VALLA¹

c. 1880

Lápiz sobre papel, 205 x 250 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

Es quizá una versión preliminar del lienzo *Pastor junto a una valla* (DF0357), que presenta el mismo planteamiento compositivo y un paisaje muy semejante. El principal cambio radica en las figuras que lo acompañan: en el lugar del muchacho está una mujer vestida con traje tradicional, y sin otro elemento alusivo a su labor: desaparece también la figura del perro. En consecuencia, se pierde parte del trasfondo temático de la obra, que

¹ Obra inédita



queda en una representación más banal de un asunto pintoresco, acentuado por el recurso a la vestimenta tradicional y por la pose melancólica de la figura.

DF0817

APUNTE DE PAISAJE CON LAGO¹

Lápiz sobre papel, 153 x 230 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0818

PAISAJE¹

Lápiz sobre papel, 148 x 212 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0819

APUNTE DE PAISAJE¹

Lápiz sobre papel, 165 x 265 mm

Valladolid, colección particular

¹ Obra inédita



DF0820

APUNTE DE PAISAJE¹

Lápiz sobre papel, 175 x 265 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹ Obra inédita



DF0821

APUNTE DE PAISAJE¹

Lápiz sobre papel, 180 x 250 mm

Santiago de Compostela, colección particular

¹ Obra inédita



DF0822

APUNTE DE SENDERO EN INVIERNO¹

Lápiz sobre papel, 290 x 340 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0823

PAISAJE

Lápiz sobre papel, 170 x 270 mm

Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)

Vigo (Pontevedra), colección Adriano Marques de Magallanes

BIBLIOGRAFÍA

Pablos, 1992, p. 63 (repr.)



DF0824

APUNTE DE PAISAJE CON FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 185 x 274 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0825

APUNTE DE ROCA Y ARBUSTOS¹

Lápiz sobre papel, 145 x 245 mm

Valladolid, colección particular

¹ Obra inédita



DF0826

ARBUSTO EN UNA ROCA¹

Lápiz sobre papel, 240 x 300 mm

Lugo, colección particular

¹ Obra inédita



DF0827

MURO¹

Lápiz sobre papel, 163 x 248 mm

Tui (Pontevedra), colección particular

¹ Obra inédita



DF0828

APUNTE DE PAISAJE CON ÁRBOL¹

Lápiz sobre papel, 110 x 160 mm

Santiago de Compostela, colección particular

¹ Obra inédita



DF0829

ANVERSO

EL CARBAYÓN DE OVIEDO

REVERSO

PAISAJE CON ÁRBOLES¹

c. 1879

Lápiz sobre papel, 205 x 130 mm

Lugo, colección particular



El Carbayón fue un roble centenario considerado, por su apariencia singular y su gran tamaño, símbolo de la ciudad de Oviedo. Estaba situado en el extremo inferior del Campo de San Francisco, zona de ensanche burgués en pleno crecimiento a finales del siglo XIX. Al construirse en 1874 la estación de ferrocarril y proyectarse la apertura de la calle Uría para conectarla con el centro, su ubicación suponía un inconveniente urbanístico, con lo que el Ayuntamiento optó por talarlo. La decisión se hizo efectiva en octubre de 1879, no exenta de polémica por el especial significado que el árbol tenía para la ciudad.

Fierros, que llegó a Oviedo aquel mismo año, hubo de tomar este apunte poco antes de su tala. Nos presenta así una de sus primeras imágenes de la ciudad, aunque aparte del árbol en primer plano apenas esboza la silueta de algunas casas al fondo. Pero sobre todo resulta interesante que con él introduce el tema del árbol como motivo pictórico autónomo, que repetirá en más ocasiones. El asunto, muy querido por los paisajistas del realismo, se populariza alentado por el pensamiento positivista que induce a los artistas a una observación de la vegetación con detalla-



do rigor científico, examinando todo tipo de especies y tomando multitud de apuntes del natural². Si bien en el caso que aquí comentamos el artista hubo de sentirse más motivado por la carga simbólica asociada al árbol, se hace evidente el tratamiento naturalista que implica la observación directa del medio, y que Fierros recoge en un dibujo analítico de trazos rápidos.

¹ Obra inédita

² Litvak, 1991, p. 86.

DF0830

APUNTE DE ÁRBOLES¹

Lápiz sobre papel, 159 x 216 mm

Firmado: "D. Fº." (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0831

APUNTE DE ÁRBOL EN UN BOSQUE¹

Lápiz sobre papel, 247 x 165 mm

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0832

APUNTE DE PAISAJE INVERNAL CON ÁRBO-
LES JUNTO A UN ARROYO¹

Lápiz sobre papel, 260 x 173 mm

Ribadeo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0833

APUNTE DE PAISAJE CON ÁRBOLES EN INVIERNO¹

Lápiz sobre papel, 257 x 160 mm

Santiago de Compostela, colección particular.



¹Obra inédita

DF0834

APUNTE DE ÁRBOL SIN HOJAS Y CASAS¹

Lápiz sobre papel, 245 x 160 mm

Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular



¹Obra inédita

DF0835

APUNTE DE ÁRBOLES¹

Lápiz sobre papel, 197 x 120 mm

Gijón (Asturias), colección particular



¹Obra inédita

DF0836

APUNTE DE MARINA¹

Lápiz sobre papel, 155 x 240 mm

Firmado: "Dº. F." (áng. inf. der.)

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹Obra inédita

DF0837

APUNTE DE PAISAJE DE COSTA¹

Lápiz sobre papel, 172 x 270 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular.



¹Obra inédita

DF0838

APUNTE DE PAISAJE COSTERO¹

Lápiz sobre papel, 250 x 350 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0839

APUNTE DE MARINA¹

Lápiz sobre papel, 186 x 248 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹Obra inédita

DF0840

APUNTE DE MARINA¹

Lápiz sobre papel, 305 x 220 mm
Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0841

APUNTE DE PAISAJE DE PLAYA¹

Lápiz sobre papel, 170 x 224 mm
Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)
Gijón (Asturias), colección particular



¹ Obra inédita

DF0842

APUNTE DE ESCENA DE PLAYA¹

Lápiz sobre papel, 170 x 240 mm
Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0843

ESCENA COSTERA¹

Lápiz sobre papel, 165 x 235 mm
Madrid, colección particular



¹ Obra inédita

DF0844

ANVERSO

APUNTE DE PAISAJE COSTERO Y APUNTE DE
PAISAJE CON FIGURAS

REVERSO

APUNTE DE PAISAJE Y APUNTE DE PAISAJE
CON FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 270 x 200 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹Obra inédita



DF0845

EMBARCADERO¹

Lápiz sobre papel, 170 x 275 mm

Lugo, colección particular



¹Obra inédita

DF0846

APUNTE DE BARCO¹

Lápiz sobre papel, 272 x 195 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular



¹ Obra inédita

DF0847

APUNTE DE *ENTRADA DEL PUERTO DE RIBADEO*¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 144 x 222 mm

Firmado: "Dº F" (áng. inf. der.)

Gijón (Asturias), colección particular

Muestra un fragmento de la composición final (DF0441), con el fuerte de San Damián sobre el acantilado y algunas embarcaciones en la ría.



¹ Obra inédita

DF0848

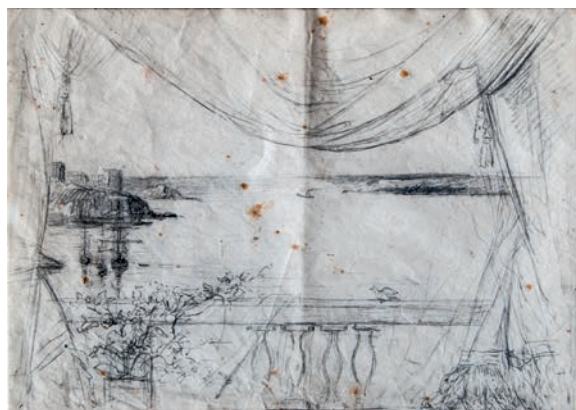
APUNTE PARA EL TELÓN DEL TEATRO DE RIBADEO¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 225 x 315 mm

Gijón (Asturias), colección particular

Dibujo preparatorio para el boceto del telón del teatro de Ribadeo (DF1040). Apenas muestra diferencias respecto a aquél, a excepción de ligeras modificaciones en la disposición de las embarcaciones, o en la presencia anecdótica de una paloma sobre la balaustrada.



¹ Obra inédita

DF0849

APUNTE DE UNA CALLE DE OVIEDO CON LA CATEDRAL AL FONDO¹

Lápiz sobre papel, 314 x 220 mm

Santiago de Compostela, colección particular



¹ Obra inédita

DF0850

APUNTE DE PAISAJE EN LOS ALREDEDORES DE OVIEDO¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 173 x 238 mm

Madrid, colección particular



¹ Obra inédita

DF0851

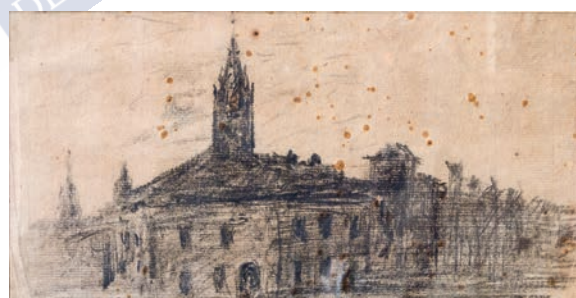
APUNTE DE CASAS DE OVIEDO CON LA CATEDRAL AL FONDO¹

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 104 x 28 mm

Gijón (Asturias), colección particular

¹ Obra inédita



DF0852

APUNTE DE PAISAJE URBANO¹

Lápiz sobre papel, 173 x 258 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



¹ Obra inédita

DF0853

CASA¹

Lápiz sobre papel, 225 x 330 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita

DF0854

ANVERSO

APUNTE DE CASA

REVERSO

APUNTE DE CASA¹

Lápiz sobre papel, 135 x 210 mm

Lugo, colección particular



¹ Obra inédita



DF0855

ANVERSO

CASA

REVERSO

APUNTE DE FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 270 x 200 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹Obra inédita



DF0856

ANVERSO

CASA CON FIGURAS

REVERSO

APUNTE DE CASA CON FIGURAS¹

Lápiz sobre papel, 135 x 210 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹ Obra inédita



DF0857

ANVERSO

APUNTE DE FACHADA DE VIVIENDA URBANA

REVERSO

APUNTE DE FIGURA MASCULINA Y PAISAJE¹

Lápiz sobre papel, 275 x 173 mm

Lugo, colección particular

¹ Obra inédita



DF0858

APUNTE DE ARQUITECTURA¹

Lápiz sobre papel, 114 x 220 mm

Vigo (Pontevedra), colección particular

¹ Obra inédita



DF0859

ANVERSO

APUNTE DE FACHADA

REVERSO

APUNTE DE MOTIVOS ARQUITECTÓNICOS¹

Lápiz sobre papel, 122 x 125 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹ Obra inédita



DF0860

ARCO MANUELINO DEL CLAUSTRO DEL
HOSPITAL REAL DE SANTIAGO¹

c.1855-1858/1872-1873

Lápiz sobre papel, 275 x 180 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular

¹Obra inédita



DF0861

ANVERSO

ESTUDIO DE TRES ESTATUAS-COLUMNA DEL
PÓRTICO DE LA GLORIA DE LA CATEDRAL
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Reverso

APUNTE DE PAISAJE ¿EN LOS ALREDEDORES
DE SANTIAGO DE COMPOSTELA?¹

1855-1858 / 1872-1873

Lápiz sobre papel, 170 x 270 mm

Ribadeo (Lugo), colección particular



Dentro del complejo programa iconográfico que presenta el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela, las estatuas-columna situadas bajo los arcos se reservan a la representación de los profetas y los apóstoles, a izquierda y derecha del parteluz respectivamente. Fierros reproduce en este apunte tres de estas figuras, correspondientes al grupo de los apóstoles. La primera por la derecha se identifica con san Pablo, que porta un códice y se sitúa sobre una columna con la resurrección de los muertos². La siguiente es la de san Pedro, con las llaves como atributo. Ambas figuras se sitúan yuxtapuestas en el conjunto escultórico, de forma análoga a como las representa Fierros. La tercera figu-

¹Obra inédita

²Castiñeiras, 1999, p. 39.



ra, separada de las otras, a la izquierda del papel, corresponde en realidad con una estatua de la jamba derecha del arco de la epístola. Su identificación, como la del resto de apóstoles de ese arco, es objeto de discusión, aunque se apunta a que pueda tratarse de san Bartolomé³.

³Castiñeiras, 1999, p. 26-27

Fierros hubo de tomar este apunte sin duda durante una de sus estancias en Santiago: 1855-1858 ó 1872-1873; menos probable parece que lo realizara durante la breve visita del verano de 1890, que ya nos situaría en una fecha bastante tardía. Dentro de esos dos períodos parece más plausible atribuirlo al primero, no sólo por ser el más extenso sino por el mayor interés que el pintor pudo manifestar en aquel momento por la observación de la ciudad y su entorno. Recordemos las palabras que un amigo de su primera estancia compostelana le dirige en carta de 7-7-1859: “Mucho me acuerdo de aquellos ratos tan gratos que pasaba en su compañía cuando al ponerse el sol, íbamos a dar nuestros paseítos; unas veces, por la hermosa calle de Sar, para recaer a Belvís [] donde el perspicaz ojo de usted encontraba tantas bellezas en lo que a mí me parecía realmente una porción de escombros que me daba tristeza mirar para ellos [...] y desde la calle permanecía usted unos momentos extasiado viendo la perspectiva que ofrecía y entusiasmado decía no es verdad que es magnífico esto”⁴. El comentario, aunque más dirigido a la observación del medio natural -obsérvese el apunte de paisaje en el reverso del papel-, resulta revelador del interés del pintor por el conocimiento del entorno.

La ejecución de este dibujo ha de entenderse dentro del contexto de revalorización romántica del Pórtico de la Gloria, un proceso que en buena medida es fruto del impacto del célebre cuadro de Jenaro Pérez Villaamil (c. 1849-1850)⁵ que ofrece una interpretación del conjunto sugestionada por el gusto pintoresco hacia lo medieval; y sobre todo consecuencia del interés británico por la obra, que culminaría con los trabajos de vaciado para el South Kensington Museum de Londres en 1866 y que supondría el impulso definitivo para la difusión popular del Pórtico⁶. Fierros, que

hubo de conocer el lienzo de Villaamil, pudo haberse visto movido por su influjo e incluso por los estudios de la época que, tomando el cuadro como referencia, enfatizaban el colorido del conjunto⁷. Así podría considerarse al ver las anotaciones sobre la policromía que el artista incluye en el apunte, y que parecen ser objeto de especial atención, aunque referidas sólo a las dos figuras de la derecha: en el caso de san Pedro, color encarnado para la túnica y oro para el manto y la llave; en el de san Pablo, oro para la túnica, encarnado para la parte exterior del manto y azul para la interior, que sostiene entre las manos. Sin embargo, la metodología de Fierros, que toma el apunte directamente del natural con la información de la policromía que podría observar a simple vista⁸, manifiesta una intencionalidad arqueológica que en buena medida deja a un lado la interpretación romántica, y que resulta deudora de una nueva valoración del Pórtico, inmediatamente posterior, que lo analiza desde una perspectiva más erudita como objeto artístico de gran singularidad. Fierros toma así un pequeño apunte de algunos fragmentos de la obra, seguramente sin pretensión de emplearlos en otro proyecto, sino con la simple intención de aproximarse a su conocimiento a través de la copia directa del propio modelo. El anverso del papel muestra un paisaje muy abocetado en el que se aprecia un fondo montañoso apenas definido y algunas pequeñas rocas y figuras humanas en medio término. En primer plano, a la izquierda, destaca un árbol que arroja su sombra sobre el suelo, y junto a él lo que parece una ermita o capilla presidida por una cruz a modo de espadaña. Es lógico pensar que se trate de un paisaje de las proximidades de Compostela.

⁴ Carta de autor desconocido a Dionisio Fierros. Santiago de Compostela, 7-7-1859. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

⁵ Jenaro Pérez Villaamil: *El Pórtico de la Gloria*, c. 1849-1850. Madrid, Palacio de la Moncloa.

⁶ Sobre este tema véase Mateo, 1991 a, y Mateo, 1991 b

⁷ Mateo, 1991 a, p. 460.

⁸ Mateo Sevilla confirma que era posible esta observación en detalle a simple vista en aquel momento. Mateo, 1991 a; Mateo, 1991 b.

OBRA DOCUMENTADA NO LOCALIZADA
O PERDIDA





DF0862

ISABEL II

1843

Óleo sobre lienzo, 68 x 54 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1843" (áng. inf. izq.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Colección particular, 1966

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 65, 67; Villa Pastur, 1973 a, p. 91; López Vázquez, 1999, p. 369; Castro, 2012 a, p. 341; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 486, cat. 316

OBSERVACIONES

Estuvo depositado durante años en la Sala Fierros del

Museo Provincial de Lugo.

Tabernero Rey describe así la obra: "Sobre un fondo parduzco oscuro se recorta el busto de la reina Isabel II, cuando tenía 13 años. Ataviada con vestido blanco, cruza su pecho una banda azul y blanca. El encuadre ovalado y el propio rostro de la reina acentúan la impresión íntima y reconcentrada de la figura". Se trata del retrato más temprano de Isabel II que tenemos documentado en el catálogo de Fierros, pintado cuando el artista aún se hallaba vinculado al taller de José de Madrazo.

DF0863

ROSA ELEICEGUI DAINCIART

1843

Firmado y fechado

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1985, p. 126; López Vázquez, 1993, p. 166; Villa Pastur, 1994, p. 21-22, 27, 63; López Vázquez, 1999, p. 369; López Vázquez, 2000, p. 22; García Quirós, 2002, p. 105; Römer, 2003, p. 405; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 487, cat. 317.

DF0864

MANUEL GARCÍA PAN

1846

Firmado y fechado

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Sr. Moreno Tilve, 1966

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 68-69; Villa Pastur, 1985, p. 126; Villa Pastur, 1994, p. 22; López Vázquez, 1999, p. 369; Römer, 2003, p. 405; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 487, cat. 318.

Tabernero Rey comenta sobre este cuadro: "Encuadre ovalado y figura tomada desde el busto. La expresión de la figura pierde algo de la habitual sobriedad de los retratos de Fierros esbozando una sonrisa en el rostro maduro de la figura retratada. Aparece vestida con chaqueta negra que deja ver una camisa blanca de cuello alto."

P. Bartolomé y Casal, en su biografía de Ma-

nuel García Pan, lo define como un hombre de constitución robusta y gallarda: "Su estatura mediana debía de subir una o dos pulgadas por encima de los cinco pies. No era grueso, ni tampoco podía decirse que era delgado. La configuración del conjunto era apuesta, airosa, elegante. Inclina un poco la cabeza en sus últimos años, pero no impedía esto ver en su coramvobis una aptitud gallarda, digna y que presentaba una persona de dignas maneras, de educación selecta. Había en su semblante una finura de rasgos, una delicadeza de líneas que le hacían mucha gracia. Tenía el ángulo facial bastante abierto, ancha en proporción la frente, cejas sutiles y suaves, ojos azules casi pequeños pero rasgados, nariz regular con un tanto romo perfil, labios medianos, boca regular y barba algo ancha y poblada. Era su color de fondo blanco con matiz sonrosado en las mejillas. Para que aquel rostro fuese un conjunto perfecto no faltaba sino desvanecer unas nubecillas de

erisipela, y encubrir la dentadura superior un poco saliente. Figúrese la imaginación una semblanza entre carilargo y cari-redondo, con esta tez, con estas facciones, con esta armonía, y déle el aire más puro del tipo español, y se habrá acercado al original, máxime ante su retrato.”¹

¹ Bartolomé, 1863, p. 23-24.

DF0865

FERNANDO VARELA ACUÑA

1855

Óleo sobre lienzo, 70 x 85 cm.

Firmado y fechado: “Dion°. Fierros / 1855” (lat. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Carmiña Novoa Varela, 1966

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 1858

DF0866

MANUEL BLANCO NAVARRETE

1856

Óleo sobre lienzo, 84 x 68 cm.

Firmado y fechado: “D°. FIERROS. / 1856” (lat. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Srta. de Andrés Blanco, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 109 (fechado erróneamente en 1872); *Exposición “Dionisio Fierros”, 1973*, s.p., sala VI, nº 13; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 330; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 488, cat. 320.

Retrato de caballero en formato de busto, ligeramente terciado, ante fondo neutro y enmarcado en un óvalo. De aspecto joven, luce cabellos oscuros, bigote y pequeña perilla según la moda de mediados del XIX. Viste chaqueta oscura, camisa blanca y corbata de lazo. Mira directamente al espectador con expresión serena, esbozando una leve sonrisa. El dibujo amarrado y el modelado muy

Manuel García Pan nace en la parroquia santiaguesa de San Benito del Campo en 1788. Perteneciente a una familia con raíces hidalgas, junto a su hermano Gregorio se hace cargo de la empresa familiar, dedicada a actividades bancarias. Durante su gestión destacó como una de las principales firmas compostelanas en un momento de auge del movimiento empresarial en la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 104; López Vázquez, 1974, p. 9; López Vázquez, 1993, p. 166; Villa Pastur, 1994, p. 29; López Vázquez, 1999, p. 370; Römer, 2003, p. 405; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 487, cat. 319.



contrastado entre las zonas iluminadas y las zonas en sombra definen el estilo de Fierros en los años de su mayor vinculación con Madrid.

El efigiado, uno de los clientes de Fierros durante su primera etapa compostelana, representa un sector de la sociedad local que empieza a destacar en esos años, en este caso asumiendo tareas administrativas como concejal en el ayuntamiento de Santiago.

DF0867

TELMO MACEIRA Y PAZOS, OBISPO DE TUI

c. 1855-1858

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 523, cat. 348

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos del pintor.

Nacido en Tui en 1798, hijo de Juan Maceira y Rosalía Pazos, estudió tres años de Filosofía en el Monasterio de los Benedictinos de Poio. Completó su formación en la Universidad de Santiago, alcanzando el grado de doctor en Teología. Allí ocupó, durante el curso 1823-1824, la cátedra de Filosofía y Teología. Ese mismo año fue ordenado sacerdote. En 1828

obtuvo por oposición la magistralía de la Catedral de Tui, que disfrutó hasta 1850, fecha de su promoción al deanato. En 1852 fue preconizado obispo de Mondoñedo, donde estaría hasta su traslado a la diócesis de Tui en 1855. Allí falleció en 1864. Fue condecorado con las cruces de Carlos III e Isabel la Católica, nombrado predicador de S. M. y Senador por Pontevedra en 1843 y 1852.

Fierros menciona el cuadro en sus apuntes autobiográficos al referirse a diversas obras realizadas durante sus viajes a Galicia: “Además hice el retrato del Obispo de Tuy, señor Maceira”¹. Hubo de pintarlo durante los tres años de su primera estancia compostelana, que coinciden con el comienzo del magisterio de Maceira en la diócesis de Tui.

¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

DF0868

EL MARQUÉS DE BÓVEDA

c. 1855-1873

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Juan Gil y Armada, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala VI, nº 18; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 524, cat. 349

DOCUMENTACIÓN

El artista menciona este cuadro en sus memorias al referirse a los retratos que pintó en Santiago de Compostela.

OBSERVACIONES

Posiblemente se trate de Joaquín Pimentel y Miranda, VI Marqués de Bóveda de Limia (Santiago de Compostela, ¿? – Madrid, 1875).

DF0869

LA MARQUESA DE BÓVEDA

c. 1855-1873

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Juan Gil y Armada, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala VI, nº 19; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 524, cat. 350

DOCUMENTACIÓN

El artista menciona este cuadro en sus memorias al referirse a los retratos que pintó en Santiago de Compostela.

OBSERVACIONES

Posiblemente se trate de Rosa de Losada y Miranda.

DF0870

JOSÉ ÁVILA Y LAMAS, OBISPO DE OURENSE

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 160 x 130 cm. aprox.

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Concepción Ávila Arines; hermanas Ávila García; hermanos López Morais; donación de Ricardo López Morais al Museo de la Catedral de Ourense.

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 525, cat. 351

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos del artista.

Anotaciones personales de Gamallo Fierros.

Nacido en Tui en 1803, José Ávila y Lamas fue obispo de Plasencia entre 1853 y 1857, y de Ourense entre 1857 y 1866, año de su

muerte. Con motivo de su segundo nombramiento, en 1857, visita Santiago de Compostela, donde había ejercido diversos cargos en el Seminario y en la Catedral. Vuelve una vez más en 1858. Entre esos años, en que también se le hace un vitor para la Universidad, hubo de ser retratado por Fierros, coincidiendo con la primera estancia del artista en Santiago. Este menciona la obra en un pasaje de sus memorias, refiriéndose a encargos cumplidos en Galicia: “Además hice el retrato [...] del Obispo de Orense, señor Ávila”¹.

Por su parte, Dionisio Gamallo da cuenta en anotaciones personales de la procedencia del cuadro desde los herederos directos del retratado hasta su donación al Museo catedralicio de Ourense. Lamentablemente, a pesar de estos datos ha sido imposible su localización.

¹Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

DF0871

ISABEL II

c. 1858

Óleo sobre lienzo, 78 x 70 cm. (según anotaciones de Gamallo Fierros)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Juzgado.

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2013, p. 1477; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 526, cat. 352 (repr.)

DOCUMENTACIÓN

Anotaciones personales de Gamallo Fierros.

En anotaciones personales, Gamallo identifica este retrato con el que Fierros realiza para el juzgado de Santiago de Compostela, probablemente durante su primera estancia en la ciudad. En formato de busto, dispone la figura un poco ladeada hacia la izquierda, volviendo el rostro hacia el frente y mirando al espectador. Sigue el mismo esquema que el retrato de Isabel II pintado en 1857 para la Universidad (DF0041), sobre el último prototipo de Federico de Madrazo. En esta ocasión, el artista modifica parte del atuendo y de las joyas, de menor lujo que en aquel, y concede mayor presencia a la banda de la Orden de Carlos III y a las insignias que la reina luce sobre el pecho. Por su parte, actualiza el tratamiento del rostro, de aspecto más maduro



y robusto, semejante al que ofrecen los *modelli* que pinta hacia esas fechas (DF0058-DF0059) y también a los retratos de cuerpo entero para el Ayuntamiento de Borja (DF0056) y el Hospital de la Caridad de Sevilla (DF0057). Es obra de factura más suelta, que denuncia una ejecución rápida, aunque con una evidente base lineal y un modelado rotundo que denuncia la fuerte influencia en estos años del estilo de Madrazo.

DF0872

VICENTE CALDERÓN Y ORCIRO, CONDE DE
SAN JUAN

c. 1855-1873

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.

DOCUMENTACIÓN

El artista menciona este cuadro en sus memorias al referirse a los retratos que pintó en Santiago de Compostela.

DF0873

CARMEN OZORES MOSQUERA, CONDESA
DE SAN JUAN

c. 1855-1873

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, marquesa vda. de Riestra, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VIII, nº 9

DOCUMENTACIÓN

El artista menciona este cuadro en sus memorias al referirse a los retratos que pintó en Santiago de Compostela.

DF0874

LA SEÑORA DE LA CASA DE RUBIANES,
MARQUESA DE ARANDA

c. 1855-1873

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 558, cat. 404

DOCUMENTACIÓN

El artista menciona este cuadro en sus memorias al referirse a los retratos que pintó en Santiago de Compostela. Ha de tratarse de María Josefa Mosquera y Novales, VII marquesa de Aranda, y señora de la Casa de Rubianes por su matrimonio con Juan Ozores y Valderrama.

DF0875

RETRATO DEL SR. D. G. DE A.

c. 1860

Paradero desconocido

EXPOSICIONES

Madrid, 1860

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de las obras..., 1860, p. 12, nº 73; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 247; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 527, cat. 353; *Masaveu 175 aniversario*, 2015, p. 20.

Con estas iniciales se reseña esta obra entre las presentadas por Fierros en el catálogo de

la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860. La práctica, habitual en su época, de no desvelar el nombre completo del modelo como medio de preservar su anonimato, da respuesta a las demandas de intimidad que el gusto burgués había impuesto al género del retrato. Las iniciales tampoco permiten identificarlo con alguno de los retratos localizados. Lo lógico, no obstante, es que se trate del retrato de algún caballero de Madrid, realizado en fechas próximas a la exposición, tras la vuelta de Fierros a la capital.

DF0876

LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

c. 1862

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

EXPOSICIONES

Londres, 1862

BIBLIOGRAFÍA

Exposición internacional..., 1862, p. 148-149, nº 1618/1948; Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; Couselo, 1950, p. 73; Barón, 2007 a, p. 230.

El catálogo de la Exposición Internacional de Londres de 1862 cita entre las obras de Fierros un *Retrato de Moratín*, que suponemos fue realizado en fechas próximas. A pesar de que hoy se encuentra en paradero desconocido, en el momento de su exhibición figuraba como propiedad de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Quizá allí fue don-

de Fierros realizó lo que ha de ser copia de algún retrato anterior del dramaturgo, probablemente el pintado por Goya en 1799, conservado en la Academia¹.

Hijo del poeta y dramaturgo Nicolás Fernández de Moratín, Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) destacó como el más importante comediógrafo español en el período ilustrado. De ideas afrancesadas, fue acérrimo defensor de la función moralizante de la literatura, que plantea a través de sus críticas a vicios y costumbres sociales. Seguidor de los principios neoclásicos, su estilo se caracteriza por reflejar fielmente la regla de las tres unidades -acción, lugar y tiempo- como pauta para la composición literaria. Entre su obra destaca *El sí de las niñas*, su comedia más famosa, que trata el tema de la defensa de la libre elección de las jóvenes al contraer matrimonio.

¹ Francisco de Goya: *Leandro Fernández de Moratín*, 1799. Óleo sobre lienzo, 73 x 56 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

DF0877

LA INFANTA ANTONIA DE PORTUGAL

c. 1864

Paradero desconocido

EXPOSICIONES

Madrid, 1864

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, 1864, p. 25; Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Couselo, 1950, p. 73; Ossorio y Bernard, 1975, p. 246; Arbués, 1990, p. 4063; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p.; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 36; Barón, 2007 a, p. 230; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 256, nota 35; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 545, cat. 371

María Antonia de Portugal (Bronnbach, 1862 - Colmar-Berg, 1959) fue la última hija del rey Miguel I de Portugal y de la princesa Adelaida de Löwenstein-Wertheim-Rosenberg. Nació en el exilio al que se había visto forzado su padre tras perder el trono portugués frente a su hermano Pedro I de Brasil y IV de Portugal en las Guerras Liberales. Casó en 1884 con el duque Roberto I de Parma, con quien tuvo doce hijos.

Sobre el retrato no tenemos más referencia que las citas recogidas en diversas enumeraciones de obras de Fierros y en el catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864 en que se incluyó. Hubo de ser realizado por tanto en torno a esa fecha.

DF0878

RETRATO DE CABALLERO CON UNIFORME MILITAR

1865

Óleo sobre lienzo, 84 x 70 cm. (con marco)

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1865" (lat. der.)

Paradero desconocido

Retrato de caballero en formato de busto, ante fondo neutro y en un lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. De identidad desconocida, la fecha de 1865 ha de vincularlo a los años de residencia de Fierros en Madrid, donde su labor de retratista le llevó a realizar varios encargos relacionados con la corte y la aristocracia política, en muchos casos por mediación de Madrazo. El efígiado es un hombre de mediana edad, de rostro alargado y facciones marcadas, que peina cabellos entrecanos y luce espesa perilla y bigote de largas guías afiladas que le confiere un carácter distinguido. Su posición elevada se hace patente por su atuendo, un uniforme militar sobre el que exhibe diversas insignias entre las que destaca la cruz de la Orden de Santiago. El carácter sencillo del formato de busto se ennoblece ligeramente al representar la mano que el modelo lleva al pecho, enguantada, por debajo del uniforme, en una pose que emplea un cliché habitual en el género. La herencia de Madrazo se aprecia de manera evidente en cuestiones de estilo, con un dibujo



cuidado, una iluminación selectiva y un marcado gusto por la descripción de los detalles. Obsérvese, como es habitual, la correcta reproducción de las calidades de los objetos, apreciable sobre todo en las condecoraciones y en los bordados del uniforme. La figura se recorta sobre el fondo oscuro, destacando su volumen iluminado por un potente foco exterior. Un segundo foco de menor intensidad se sitúa tras el modelo, potenciando la ilusión de tridimensionalidad. Sobre la marcada base lineal de la composición, el artista aplica una pincelada compacta, sobre una paleta cromática sobria que sigue la tendencia habitual del retrato español.

DF0879

MARÍA DEL PILAR CAMPUZANO Y MARENTES, MARQUESA DE SAN ADRIÁN

c. 1866

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Tudela, Joaquín Magallón y Campuzano, 1866

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 528-529, cat. 354

DOCUMENTACIÓN

Carta de Joaquín Magallón y Campuzano, marqués de San Adrián, a Dionisio Fierros, Tudela, 12-5-1866. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

Segunda hija del matrimonio formado por Francisco Campuzano y Salazar y Ana María Marentes y Bebián, condesa de Rechen, María del Pilar Campuzano y Marentes nació hacia 1775, y fue marquesa de San Adrián por su matrimonio con Joaquín Mariano Magallón y Armendáriz, VII propietario del título. De esta unión nacieron cuatro hijos: María Josefa, María del Pilar, Joaquín y José María, los tres últimos retratados por Fierros (DF0001, DF0077, DF0002, DF0078). Fue la primera protectora del pintor, tras entrar este a servir como aprendiz de mayordomo en su casa de Madrid en 1841. Según cuenta la tradición de sus descendientes, tras sorprender al joven copiando a escondidas algunos cuadros de la familia, y viendo el talento artístico que demostraba, la marquesa le regaló sus útiles de pintora aficionada y lo llevó al taller de José de Madrazo donde, como sabemos, Fierros empezaría sus estudios de pintura. El artista, que siempre manifestó el agradecimiento hacia sus mecenas, mantendría el contacto con la familia aun después de la muerte de ella y de su esposo, como demuestran varias cartas que conservan los descendientes del pintor. En una de ellas, fechada en mayo de 1866 en Tudela, el ya marqués de San Adrián, Joaquín Magallón y Campuzano, responde a Fierros agradecido tras el envío del retrato de su madre, realizado después de la muerte de esta, ocurrida el 19 de enero de aquel año: “Esta

mañana hemos recibido el cajón que debes figurarte la ansiedad con que lo esperaríamos y lo que habremos tardado en abrirlo. Mis hermanas se han echado a llorar al contemplar el retrato y otro tanto han hecho los criados que lo han visto, no habiéndole encontrado pero alguno al parecido: es realmente no solo la cara de mi pobre madre, sino su aire, su gesto, su postura, aquella mezcla de dulzura y de energía que caracterizaban su fisonomía, ella misma, en fin. En la elección de los colores del traje has revelado el buen gusto del verdadero artista; estamos, para concluir, satisfechísimos, y cada vez más agradecidos a tu fina ocurrencia. Como insignificante testimonio de nuestra gratitud recibirás de mano de mi hermano José María un diploma que acredita no lo que tu mérito merece, pero sí que te lo reconoce el Gobierno y nuestro deseo de contribuir a algo que te complazca [se refiere a su nombramiento como caballero de la Real Orden de Carlos III].”¹

Del cuadro no tenemos más información que la que se recoge en esta carta, pues continúa en paradero desconocido.

¹ Carta de Joaquín Magallón y Campuzano, marqués de San Adrián, a Dionisio Fierros, Tudela, 12-5-1866. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

DF0880

MANUEL GARCÍA BARZANALLANA Y GARCÍA DE FRÍAS, MARQUÉS DE BARZANALLANA

c. 1867

Óleo sobre lienzo, 52 x 30 cm.

Firmado

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte, 2006; Madrid, mercado de arte, 2009

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Goya Subastas de Madrid el 7-11-2006 con precio de salida de 4250 - 5000 €. No vendido.

Subastado en la sala Goya Subastas de Madrid el 23-09-2009 con precio de salida de 2500 - 3000 €. No vendido.

Identificado el modelo en el catálogo de la subasta como Víctor Cardenal, no se trata en realidad de un retrato del parlamentario riojano sino de una versión en pequeño formato del retrato de Manuel García Barzanallana que se conserva en el Ministerio de Hacienda (DF0070). No es el único caso en que encontramos, en el catálogo de Fierros, un retrato de menores dimensiones como referencia para el de gran formato —como los de fray Ramón Martínez Vigil (DF0268) y Alfonso V de León (DF0018)—, si bien en esta ocasión el tratamiento acabado no indica que se trate de un boceto preparatorio para la obra final. Re-



sulta más probable que se trate de una réplica de dimensiones reducidas que nos aproximaría al concepto de retrato portátil.

Por otra parte, sobre las similitudes casi absolutas entre ambas versiones se aprecia aquí un cambio significativo: el efigiado no luce la banda de la Orden de Carlos III que le fue concedida en 1868 y que el artista hubo de incluir en el otro retrato tiempo después de concluirlo. Este detalle nos permite precisar su datación en 1867, con lo que ambas obras serían coetáneas.

DF0881

FRANCISCO ARJONA HERRERA, “CÚCHARES”

c. 1861-1868

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Hermanos Gamallo Fierros, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala V, nº 4; Villa Pastur, 1973 a, p. 138 (repr.); Villa Pastur, 1985, p. 127; Villa Pastur, 1994, p. 36; *Artistas pintados...*, 1997, p. 108; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 546-547, cat. 372 (repr.)

A pesar de tratarse de un tema de gran popularidad en la pintura costumbrista del momento, y de la gran afición que Fierros profesó por el mundo taurino durante toda su vida, la tauromaquia apenas fue objeto de atención en su obra pictórica. Éste es quizá el único caso donde se aborda de manera directa, aunque la obra ha de entenderse más bien como testimonio de la admiración del pintor por uno de los matadores más reconocidos del momento. Téngase en cuenta además que, bajo las poéticas del Romanticismo, el torero se considera el héroe por excelencia, al asociársele un temperamento valeroso y solitario, vin-



Jean Laurent, “Cúchares”, 1861-1868. Papel albúmina, 93 x 57 mm sobre tarjeta 102 x 60 mm (carte de visite). Madrid, Biblioteca Nacional de España.



culado además a la interpretación pintoresca de España como territorio exótico donde la tauromaquia se valora como esencia de una tradición nacional¹.

Para la elaboración del retrato, Fierros toma como referencia una fotografía de Jean Laurent datada en la década de 1860 y que hubo de ser difundida en formato *carte de visite*, tal y como era habitual durante esos años en que proliferan imágenes fotográficas de celebridades que el público podía adquirir con gran facilidad². Es el mismo procedimiento

¹ El comienzo de la descripción de la figura del torero, a la que se dedica el primer artículo de *Los españoles pintados por sí mismos*, resulta bien elocuente: “En España el Torero es una planta indígena, un tipo esencialmente nacional.” *Los españoles pintados...*, 1992, p. 1.

² “En aquellos años, no hubo fotógrafo de cierto renombre que no ofreciese a su clientela un amplio muestrario de retratos de celebridades. Eusebio Juliá, uno de los retratistas madrileños de más talento, hizo importantes tiradas de su célebre álbum “de todas las eminencias que desde muchos años acá ocupan puestos importantísimos de la Nación”, que comercializaba desde el formato de tarjeta hasta “tamaño natural” [...]. Esta costumbre se mantuvo hasta finales de siglo por parte de [...] autores de interesantes colecciones de retratos de actores, músicos, cantantes o toreros. La categoría de los fotógrafos llegó a medirse no sólo por la calidad, sino por la cantidad de estos retratos, que exhibían en sus escaparates, proporcionando así una distracción añadida a los cientos de curiosos que paseaban por las calles céntricas de las ciudades. “Hay quien se ocupa cinco o seis horas —escribió Mesonero Romanos, en 1861— en revisar minuciosamente el progreso en las obras de la Puerta del Sol; otros lo em-

que Fierros lleva a cabo en fechas próximas con los retratos de la actriz Céline Montaland (DF0061) y del escritor Théophile Gautier (DF0120).

El artista copia de manera casi literal la fotografía que muestra al torero de cuerpo entero, de pie y terciado hacia la izquierda con pose erguida. Vestido con traje de luces, sostiene el estoque y la muleta en su mano izquierda, mientras a su derecha, en el suelo, descansa una cabeza de toro disecada³. La única modificación estriba en el gesto de la mano derecha que señala al suelo sobre la cabeza de toro: ausente en la fotografía, Fierros lo añade en su copia quizá como cliché del retrato pictórico que recuerda inevitablemente a ejemplos tan célebres como el *Retrato de la Duquesa de Alba* de Goya⁴.

La obra presenta un aspecto inconcluso que permite apreciar una fase intermedia de su ejecución, igual que ocurre con otros casos como el autorretrato sin terminar (DF0233)

plean en recorrer uno por uno los mil retratos-tarjeta expuestos a las puertas de los fotógrafos". López Mondéjar, 1999, p. 56.

³ Con la proliferación del retrato fotográfico se hizo habitual la presencia en los gabinetes de una gran variedad de objetos y decorados que habrían de acompañar al modelo en un procedimiento de marcada artificiosidad. Como revela López Mondéjar (2005, p. 57), Laurent llegó a contar con cabezas de toro disecadas para retratar a los matadores de la época.

⁴ Francisco de Goya: *La Duquesa de Alba*, 1795. Óleo sobre lienzo, 194 x 130 cm. Madrid, Palacio de Liria, Fundación Casa de Alba.

o el retrato de Antonia que forma pareja con ese (DF0234). La marcada línea de contorno sobre la que se construye la figura se hace evidente incluso en la cabeza de toro, apenas esbozada. Por su parte, el rostro muestra un tratamiento más amarrado y compacto -como es habitual en Fierros- que contrasta con la factura más suelta del resto de la composición.

Francisco Arjona Herrero, conocido popularmente como "Cúchares" o "Curro Cúchares", fue un famoso matador de toros perteneciente a una destacada saga del mundo del toreo. Su padre, Manuel Arjona "Costuras", había sido banderillero; su tío Francisco Herrera Rodríguez "Curro Guillén" y su hijo Francisco Arjona Reyes "Currito" también se dedicaron al gremio. Nacido en 1818, desde los doce años se instruye en la Escuela de Tauromaquia de Sevilla, debutando en público en 1833. En 1842 toma la alternativa en Madrid, y durante los años posteriores goza de la simpatía de gran parte del público. En la década siguiente, a pesar de decaer su fama, continúa dedicándose al toreo como una figura reputada, e inaugura las plazas de Cartagena (1857) y Valencia (1859). En 1868 viaja a Cuba para cumplir diversos compromisos profesionales. Allí contrae fiebre amarilla y fallece en La Habana, donde es enterrado hasta la repatriación de sus restos a España en 1885. Está considerado como uno de los grandes nombres del mundo del toreo, con un estilo personal que influiría en generaciones posteriores.

DF0882

RETRATO DE CABALLERO

1870

Óleo sobre lienzo, 74 x 60 cm.

Firmado y fechado

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid el 18-5-1994 con estimación de 180.000 pesetas y precio de remate de 180.000 pesetas.

Muestra el retrato de un caballero en formato de busto, ligeramente terciado hacia la derecha, ante fondo neutro. Es un hombre joven, de rostro alargado, tez morena y cabello rizado que peina con raya al medio y deja la frente despejada. Viste chaqueta oscura, camisa blanca y pajarita, y luce leontina de oro. Dirige al espectador una mirada muy fija cagada de expresividad que revela el buen hacer de Fierros en cuanto a la captación psicológica del retrato. Desde el punto de vista técnico, se aprecia la fuerte deuda con el purismo de Madrazo que caracteriza el estilo del pintor durante los años en que está datado. El cuadro fue subastado junto a un retrato de dama (DF0084) hoy localizado en una co-



lección particular. Se confirma así el origen común de ambas obras y la hipotética relación entre los retratados. El título bajo el que figuraba en la subasta, *Retrato de caballero asturiano con leontina*, revelaría su procedencia, con lo que vendría a sumarse a otros cuadros de la misma época realizados por Fierros en su tierra natal. La fecha de 1870 nos permitiría incluso precisar esta procedencia en Luarca, por analogía con otros retratos de esos años.

DF0883

DIONISIO MENÉNDEZ CONDE

1870

Óleo sobre lienzo, 73,5 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dionº. Fierros / 1870"

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Pravia (Asturias), colección particular

INSCRIPCIONES

"Copia de fotografía" (sobre la firma)

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 b, s.p.; *Ecos locales*, 1894, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 489, cat. 321

DOCUMENTACIÓN

Carta de Juan Bances Conde a Dionisio Fierros, 21-10-1891.

La poca información que tenemos sobre el cuadro viene dada en parte por una carta que Juan Bances dirige a Fierros el 21-10-1891: "Conozco los retratos de Alfonso XII y D. Ignacio Herrero, de que usted me habla, y desde niño admiré en mi casa de Pravia el de mi abuelo D. Dionisio Conde, obra también de usted."¹ Una de las notas necrológicas publicada pocos días después de la muerte del pintor cita también el retrato entre las obras realizadas por él². Otros datos de catálogo han sido tomados de apuntes personales de Dionisio Gamallo³.

¹ Carta de Juan Bances a Dionisio Fierros, Madrid, 21-10-1891. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

² Fierros, 1894 b, s.p.

³ Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

DF0884

JOSÉ GONZÁLEZ¹

c. 1870

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 530, cat. 355 (repr.)

Retrato de caballero de busto, en posición frontal y ante fondo neutro, enmarcado por un óvalo. Es un hombre de mediana edad, de rostro delgado, cabellos oscuros y bigote. De pequeños ojos marrones, mira a través de anteojos con expresión melancólica y ausente. Viste traje de chaqueta oscuro con chaleco, camisa blanca y pajarita bajo las solapas.

El retratado era vecino de Luarca, por lo que la obra hubo de realizarse hacia principios de la década de 1870 en que están fechados la mayoría de los retratos de Fierros en esa localidad.

¹Obra inédita.



DF0885

ALFREDO ÁLVAREZ-CASCOS GONZÁLEZ

c. 1870-1878

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 130 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 531, cat. 356 (repr.)

Se trata de otro miembro de la familia luarquesa de los Álvarez-Cascos que Fierros retrata en la década de 1870. Hermano de Godofredo Álvarez-Cascos (DF0223) y padre de las niñas Carmen y Maximina (DF0183 y DF0184), su aspecto es el de un hombre de mediana edad, de cabellos oscuros y espesa barba, ojos marrones y rostro alargado. Viste traje de chaqueta con camisa blanca y pajarita, y se muestra de busto, en posición frontal y ante fondo neutro.



DF0886

EL SEÑOR OLAVARRIETA

c. 1870-1878

Óleo sobre lienzo

75 x 60 cm., aprox.

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 130 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 535, cat. 360 (repr.)

Retrato de caballero en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. La figura se representa de busto, en posición frontal y ante fondo neutro. Es un hombre de mediana edad con cabello corto, bigote espeso y pequeña perilla bajo el labio inferior. Viste traje oscuro con camisa blanca, corbata de lazo y leontina, y se cubre con gabán gris claro sin abotonar. Mira al espectador con rostro inexpresivo. Desconocemos la identidad del retratado más allá del nombre que se indica como pie de la fotografía reproducida en la monografía de Villa Pastur. No obstante, el apellido Ola-



varrieta, que comparte con otros personajes retratados por Fierros, podría vincularlo con las localidades de Ribadeo o Luarca. Por esta posible relación, y sobre todo por las características formales de la obra, nos atrevemos a datarla en la segunda etapa del artista, probablemente en la década de 1870.

DF0887

RETRATO DE CABALLERO¹

1870

Óleo sobre lienzo, 87 x 46 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1870" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 490, cat. 322 (repr.)

Retrato de caballero en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. La figura se dispone de busto, ante fondo neutro, ligeramente la-deada hacia la derecha y mirando al frente. Es un hombre corpulento, de mediana edad, que luce espeso bigote y pronunciada calvicie dejando ver algo de pelo castaño en los laterales del cráneo. Viste traje de chaqueta negro con camisa blanca y pajarita.



¹ Obra inédita.

DF0888

RETRATO DE SEÑORA¹

1871

Óleo sobre lienzo, 87 x 46 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1871" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 491, cat. 323 (repr.)

Retrato de dama en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo, dispuesta la figura de busto ante fondo neutro, ligeramente ladeada hacia la izquierda y mirando al espectador. Es una mujer de mediana edad, de ojos claros y rostro de expresión afable marcado por carnaciones rosadas. El cabello castaño se peina recogido en un moño, dejando el rostro despejado. Viste un discreto traje oscuro con cuello blanco cerrado por un broche. La obra forma pareja con otro retrato de caballero, también en paradero desconocido (DF0887).

¹ Obra inédita



DF0889

ELISA VILLAAMIL¹

1871

Óleo sobre lienzo, 87 x 46 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1871" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 492, cat. 324 (repr.)

Retrato de dama en lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. Se muestra de busto, ante fondo neutro, levemente ladeada hacia la derecha y mirando al frente. Es una mujer joven, de rostro alargado y mirada lánguida. Luce cabellos oscuros recogidos formando pequeñas ondas sobre la frente. El rostro queda despejado, así como las orejas, que lucen discretos pendientes. Luce un sobrio vestido negro con cuello de encaje blanco y broche dorado. La retratada, que ha sido identificada con el apellido de su esposo, es hija de



un matrimonio retratado por Fierros en sendos cuadros de idéntico formato (DF0887 y DF0888).

¹ Obra inédita.

DF0890

ELADIO RIVAS¹

1872

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872" (lat. der.)

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 499, cat. 332 (repr.)

Caballero luarqués, padre de Amelia Rivas (DF0081). Falleció el mismo año en que está fechado el cuadro, dato que induce a pensar que se trate de un retrato póstumo. El modelado suavizado denuncia asimismo la utilización de un referente fotográfico, aunque el artista no lo mencione de manera expresa como en otros casos de la misma época. El efigiado se muestra en formato de busto amplio, terciado hacia la derecha, ante fondo neutro y enmarcado en un óvalo. Es un hombre de me-

¹Obra inédita.



diana edad, de cabellos castaños con marcadas entradas en la frente y barba espesa partida al medio. Viste chaqueta marrón, chaleco de un pardo más claro con leontina prendida, camisa blanca y pajarita.

DF0891

RAMONA TORRONTÉGUI OLAVARRIETA

1872

Óleo sobre lienzo, 74 x 59 cm.

Firmado y fechado (lat. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte, 2018-2019

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Durán de Madrid el 27-9-2018 (lote nº 79) con precio de salida de 2250 euros. No vendido.

Subastado en la Sala Durán de Madrid el 28-11-2018 (lote nº 148) con precio de salida de 2000 euros. No vendido.

Subastado en la Sala Durán de Madrid el 28-3-2019 (lote nº 129) con precio de salida de 1600 euros. No vendido.

Subastado en la Sala Durán de Madrid el 30-5-2019 (lote nº 109) con precio de salida de 1400 euros.

La identidad de la modelo ha sido revelada al salir el cuadro a subasta en septiembre de 2018. Su apellido la relaciona con la familia Torrontegui Olavarrieta, asentada en Ribadeo: varios de sus miembros fueron retrata-



dos por el pintor en la misma fecha en que está datado este lienzo.

La dama se representa de busto, ante fondo neutro, en un lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo. Dispuesto el cuerpo en posición frontal, levemente ladeado hacia la derecha, vuelve la cabeza en sentido opuesto, hacia donde dirige también su mirada. El rictus serio subraya la sobriedad de su imagen, caracterizada por un vestido negro con cuello

de encaje que no obstante manifiesta una notable riqueza. Así se aprecia también en las joyas que lo adornan -broche dorado sobre el pecho, colgante con crucifijo y pendientes de perla- y en el tocado con moño alto y tirabuzones sobre los hombros que sigue la moda propia de la década de 1870.

Sobre una marcada base lineal que gusta de la descripción minuciosa de los detalles, la figura se ilumina con un foco exterior que incide directamente en el rostro, destacándolo entre la penumbra circundante. Los juegos de modelado que construyen los volúmenes oponiendo zonas de luz y zonas de sombra se ven matizados por el empleo de una luz cálida

que suaviza el rigor del claroscuro y potencia el tratamiento naturalista de las carnaciones. La apariencia nacarada de la piel, animada por el tono rosáceo de mejillas y labios, compone una imagen de sutil belleza femenina sometida a cierto grado de idealización que sin embargo no renuncia a una representación verista, reproduciendo incluso rasgos singulares como el lunar entre la boca y el mentón. Al mismo tiempo, el uso de una iluminación densa permite al pintor transmitir el efecto de atmósfera que, sin obviar la captación de las calidades de los objetos, aporte una sensación difusa que acentúe la ilusión de tridimensionalidad de la escena.

DF0892

RETRATO DE UN SEÑOR DE LA FAMILIA HARGUINDEY

1872

Óleo sobre lienzo, 84 x 68 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872" (lat. der.)

Paradero desconocido

Santiago de Compostela, familia Harguindey, 1966

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 109; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 495, cat. 328 (repr.)

Retrato de caballero en formato de busto, en posición frontal y ante fondo neutro, enmarcado por un óvalo. El efigiado, un hombre de mediana edad, luce espesa barba y cabellos oscuros peinados hacia atrás dejando una amplia frente despejada. Viste chaqueta y chaleco oscuros, camisa blanca y pajarita. De él sólo nos ha llegado su identificación por su apellido, vinculado a la familia compostelana de los Harguindey: originarios del País Vasco francés, se asientan en Santiago en los años veinte, llegando a constituir una de las dinastías más prósperas en actividades comerciales, sobre todo en la industria del cuero.



DF0893

SANTIAGO ELEICEGUI DAINCIART

1872

Óleo sobre lienzo, 75 x 59 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, familia Maiz Busto, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 105 (repr.), 106; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VI, nº 8; López Vázquez, 1974, p. 9; López Vázquez, 1993, p. 166; López Vázquez, 1999, p. 375; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 493, cat. 325 (repr.).

Retrato de busto en formato oval, dispuesta la figura ante fondo neutro, ligeramente ladeada y mirando al frente. El efigiado, canónigo de Santiago de Compostela, es un hombre joven,



de cabellos oscuros y rostro de expresión serena que mira directamente al espectador. Viste sotana y capa oscura anudada al cuello.

DF0894

MARÍA DAINCIART ELIZALDE

1872

Óleo sobre lienzo, 84 x 68 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872" (lat. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Ramón Máiz Bermejo, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 106-107; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VI, nº 6 (cit. como *María Dainciart de Eleicegui*); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 494, cat. 326.

Tabernero Rey describe la obra como un retrato de busto de una señora mayor, de rostro agradable, vestida con abrigo negro. Peina su cabello rubio con raya al medio y cubre la cabeza con pañuelo negro.

DF0895

CELESTINA PÉREZ RODRÍGUEZ

1872

Óleo sobre lienzo, 84 x 68 cm.

Firmado y fechado: "Fierros / 1872" (lat. izq.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Sr. De Acosta de Andrés, 1966

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 110-111; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 494, cat. 327.

Tabernero Rey indica que se trata de un retrato de busto de una señora mayor que viste un traje negro de cuello alto. Luce un broche haciendo juego con los pendientes.

La retratada era hija de Manuel Pérez Sáenz, banquero riojano afincado en Santiago que también posó para el artista ese mismo año (DF0108).

DF0896

PÍO MORENO REY

1872

Óleo sobre lienzo, 84 x 64 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872" (lat. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Sr. Poch Caviedes, 1966

EXPOSICIONES

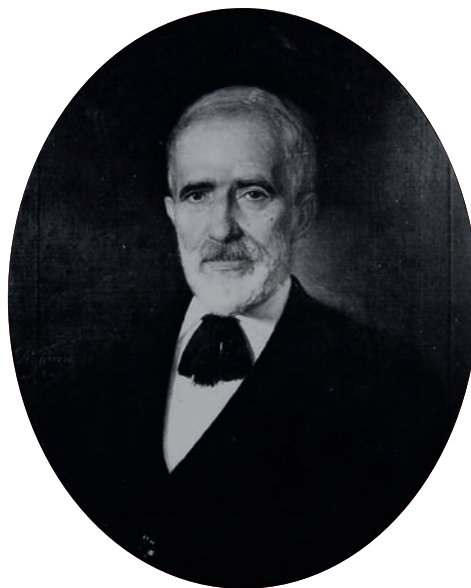
A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 110; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VI, nº 17; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 496, cat. 329 (repr.)

El efigiado, perteneciente a la burguesía compostelana, se representa de busto, en posición frontal, ante fondo neutro y mirando directamente al espectador. Es un hombre de edad avanzada, de rostro alargado con facciones marcadas, que peina cabello y barba blancos. Viste chaqueta y chaleco negros, camisa blanca y corbata de lazo.

A pesar de que sólo conocemos el cuadro por esta fotografía en blanco y negro, se aprecia de manera evidente la calidad del retrato. La corrección en la descripción minuciosa de



los rasgos, con un modelado que acentúa el realismo de las facciones, y la expresividad concentrada, ponen la obra a la altura de los mejores retratos de esa etapa de Fierros.

Por los datos que nos han llegado sobre los propietarios del cuadro, creemos que ha de tratarse del exhibido en la exposición antológica de 1973 bajo el título genérico *Retrato de señor*.

Existe una réplica del propio artista en formato de busto corto, hoy propiedad del Museo de Pontevedra (DF0109).

DF0897

ANDRÉS RODRÍGUEZ

1872

Óleo sobre lienzo, 84 x 68 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872" (lat. izq.)

Paradero desconocido

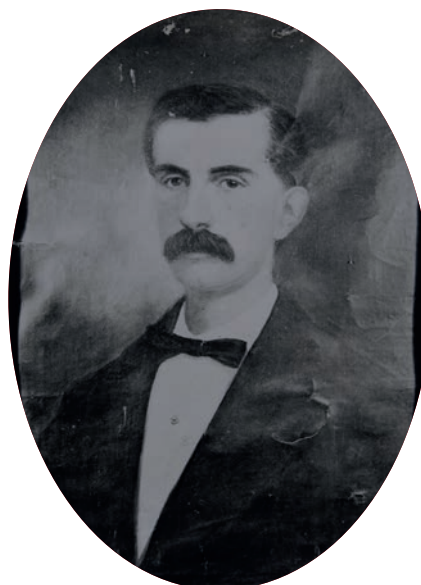
PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Sr. de Acosta de Andrés, 1966

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 110; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 497, cat. 330 (repr.)

Retrato de caballero de busto. La figura, ligeramente terciada hacia la izquierda y situada ante un fondo indefinido, se muestra en un lienzo cuadrangular que enmarca un óvalo, quedando las enjutas en preparación. Se trata



de un hombre joven, de rostro serio, cabellos oscuros peinados con raya a un lado, y espeso

bigote. Viste traje de chaqueta negro, camisa blanca y pajarita.

La obra está datada durante la segunda estancia de Fierros en Santiago de Compostela, si bien su calidad es inferior a la habitual en los demás retratos pintados por el artista en esa misma época.

El nombre de Andrés Rodríguez se vincula en esos años a actividades comerciales, especialmente en la industria del cuero que destaca en Compostela.

DF0898

AMADEO I

1872

Óleo sobre lienzo, 77 x 59 cm. aprox.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1872" (lat. izq.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, marqués de Loureda, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IX, nº 21; Castro, 2012 a, p. 245; Rodríguez Paz, 2013 a, p. 1477; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 14, 498, cat. 331 (repr.).

El retrato es réplica idéntica del que se conserva en el Museo de Bellas Artes de A Coruña (DF0096). Mantiene la misma tipología, con la figura representada de busto ante fondo neutro, en posición frontal y mirando al es-

pectador. Repite asimismo la indumentaria de gala y los elementos alusivos a la condición regia del efigiado: banda e insignia de la Orden de Carlos III, y collar del Toisón de Oro.



DF0899

RAMONA GARCÍA CABEZUDO

c. 1872-1873

Óleo sobre lienzo, 85 x 69 cm.

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Cándido Varela de Limia, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 111; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VI, nº 14 (cit. como *Retrato de señora*); Rodríguez Paz, 2012 d, p. 330; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 532, cat. 357 (repr.).

Retrato femenino en formato oval, dispuesta la figura de busto amplio en posición frontal y ante fondo neutro. Es una mujer de mediana edad, con cabellos oscuros peinados con raya al medio y recogidos en un moño que deja despejado un rostro de expresión severa que mira directamente al espectador. Luce un vestido sobrio con cuello de encaje blanco, y broche a juego con los pendientes como únicos detalles de joyería que suavizan la marcada austeridad de la obra.



El retrato, realizado en Santiago de Compostela, sigue las pautas formales propias de la segunda etapa de Fierros, por lo que hemos de datarlo casi con total seguridad en la segunda estancia del pintor en esa ciudad.

Originaria de Ortigosa de Cameros (La Rioja), Ramona García Cabezudo casó en Santiago de Compostela con Patricio de Andrés Moreno, con quien compartía procedencia. El matrimonio tuvo al menos cuatro hijos entre 1843 y 1850.

DF0900

PATRICIO DE ANDRÉS MORENO

c. 1872-1873

Óleo sobre lienzo, 85 x 69 cm.

Firma tapada por el marco

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Cándido Varela de Limia, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Tabernero, 1966, p. 111; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VI, nº 15 (cit. como *Retrato de señor*); Rodríguez Paz, 2012 d, p. 330; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 533, cat. 358.

Retrato de busto que Tabernero Rey describe como de "rostro agradable, ya de edad, vestido con chaqueta negra, doble botonadura, y de ojos claros". Forma pareja con el retrato de su esposa, Ramona García Cabezudo (DF0899). Por esta vinculación hemos de datarlo en fechas próximas, durante la segunda estancia de Fierros en Santiago.

Patricio de Andrés Moreno fue el hijo menor de Juan de Andrés de la Riva, comerciante originario de la localidad riojana de Ortigosa de Cameros establecido en Galicia a comienzos del XIX. Patricio continuaría el legado paterno al dedicarse a actividades comerciales e industriales, destacando sobre todo como contratista de obras públicas, especialmente para infraestructuras de ferrocarril y carrete-

ras¹. Destacado como uno de los principales empresarios de la Compostela de su tiempo, obtuvo gran beneficio de la compra de bienes desamortizados². Participó activamente en la

¹Lindoso, 2006, 105.

²Lindoso, 2006, p. 57.

vida pública de la ciudad, de la que llegó a ser alcalde³. Casó en 1842 con Ramona García Cabezudo, también de origen camerano, con la que tuvo cuatro hijos.

³Villares, 2003, p. 539.

DF0901

RAMÓN NEIRA Y TORRE¹

c. 1872-1873

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 549, cat. 374 (repr.)

Ramón Neira y Torre nació en Santiago de Compostela en 1802, siendo hijo de Juan Manuel de Neira y Vázquez y de María Vicenta de la Torre y Saavedra. Contrajo matrimonio con María de las Nieves Flórez García, y estuvo en posesión, entre otros, de los vínculos de Brandeso, Vista Alegre, Saa y Remisil. Ejerció diversos cargos y oficios como Delegado de Caminos o procurador de la Real Audiencia y de la Audiencia Territorial. Falleció en 1867 y fue enterrado en la Capilla de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Santiago de Compostela.

Sigue el esquema de retrato en formato oval, con la figura de busto ante fondo neutro y en posición frontal. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad, de cabello corto entrecano, y largas y espesas patillas que llegan

¹Obra inédita.



hasta las mejillas. Tiene ojos oscuros y mira al espectador con expresión serena. Viste chaqueta con cuello de terciopelo, camisa blanca y corbata de lazo.

Las particularidades formales de la obra, como el modelado suavizado del rostro o la introducción de un foco de luz secundario tras la figura, nos llevan a catalogar el cuadro a comienzos de la década de 1870. Habría sido realizado años después de la muerte del efigiado, empleando el artista una referencia fotográfica.

DF0902

EL CARDENAL GARCÍA CUESTA¹

c. 1873

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Oviedo, Sociedad Económica de Amigos del País

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 534, cat. 359 (repr.)

Conocemos la obra por una fotografía de Mariano Moreno García y Vicente Moreno Díaz conservada en el Archivo Moreno del IPCE. Actualmente en paradero desconocido, fue en su día propiedad de la Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Oviedo –hoy desaparecida–, y es réplica casi idéntica de otro retrato de García Cuesta de colección particular (DF0112). La única diferencia remarkable estriba en la mirada, dirigida al espectador y con mayor carga expresiva en este caso.

¹ Obra inédita

DF0903

JOSÉ VILLAR VÁZQUEZ

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, Antonia González Villar, vda. de Velasco, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición homenaje..., 1951, s.p., nº 11; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VIII, nº 4; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 554, cat. 382.

DF0904

MANUELA LÓPEZ PORTOCARRERO

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, Antonia González Villar, vda. de Velasco, 1973



El retratado, nacido en Betanzos en 1802, cursa sus estudios en la Real Junta Gubernativa Superior de Farmacia, siendo acreditado como boticario en 1827. Ese mismo año se traslada a Coruña, donde contrae matrimonio con Manuela López Portocarrero e instala su botica en la calle Riego de Agua. Fue condecorado con la Cruz de Carlos III. Falleció en 1872.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición homenaje..., 1951, s.p., nº 2; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VIII, nº 5; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 554, cat. 383.

Dama coruñesa, esposa de José Villar Vázquez.

DF0905

SOFÍA ATOCHA Y MIRA

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, M^a Teresa y María E. Menéndez Mariñas, 1973

DF0906

DOLORES OTERO MIRANDA

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, María Banet Varela, 1973

DF0907

CLOTILDE FLÓREZ DE LOSADA QUIROGA,
IX DONDESA DE TORRE PENELA

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, José María Fariña de Torres, 1973

DF0908

MARÍA DE LA ASUNCIÓN SANJURJO FLÓ-
REZ, X CONDESA DE TORRE PENELA

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, Pilar Fariña Torres de Gaisse, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 2; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 555, cat. 387.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 13; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 557, cat. 396.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 23; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 557, cat. 399.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 10; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 556, cat. 391.

Hija mayor de Pedro Sanjurjo Pérez y Clotilde Flórez Quiroga, condes de Torre Penela, fue la heredera del título sobre su hermana Clotilde y su hermano Pedro. Casó con Eduardo de Torres Taboada, con quien tuvo un hijo, y falleció en A Coruña en 1934.

DF0909

DESIDERIO VARELA PUGA

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, José Rey Romero, 1951

EXPOSICIONES

A Coruña, 1951

BIBLIOGRAFÍA

Exposición homenaje..., 1951, s.p., nº 32; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 558, cat. 401.

Doctor coruñés nacido en 1837, se especializó en estudios y análisis de aguas minerales, siguiendo la tendencia de la época hacia los baños termale y las prácticas higiénicas como tratamiento médico. Sobre esta cues-

ción escribió ensayos como *Memoria sobre las aguas minerales de Galicia*. Asimismo,

fue director el balneario de Caldas de Partovia en O Carballiño (Ourense).

DF0910

FELIPE MENÉNDEZ Y P. DE ACEVEDO

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, M^a Teresa y María E. Menéndez Mariñas, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 3; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 555, cat. 389.

DF0911

ENRIQUE MONTENEGRO DÍAZ DE SAAVEDRA

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, Sres. de Donesteve Bordiú, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 11; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 555, cat. 390.

DF0912

ASUNCIÓN VILELA

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, familia González Pagliery Vilela, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 20; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 557, cat. 398.

DF0913

MATILDE LUARD

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, Francisco Rodríguez Luard y Carmen Tudela, 1951; lo heredó su hijo, Mariano Rodríguez Tudela.

EXPOSICIONES

A Coruña, 1951

BIBLIOGRAFÍA

Exposición homenaje..., 1951, s.p., nº 8; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 557, cat. 394.

DF0914

AMALIA RODRÍGUEZ DE TRUJILLO DE RAMÍREZ

c. 1874-1877

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, José Ramírez Rodríguez-Losada, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición homenaje..., 1951, s.p., nº 10; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VIII, nº 6; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 557, cat. 395.

DF0915

PÍO TRELLES

1876

Óleo sobre tabla, 67 x 52 cm.

Firmado y fechado: "Fierros 1876" (lat. izq.)

Buenos Aires, Centro Asturiano

BIBLIOGRAFÍA

Fernández García, 1997 b, p. 73; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 500, cat. 333.

Fernández García indica que se trata de un retrato "en óvalo, en muy mal estado de conservación". El efigiado es uno de los clien-

tes de Fierros en Buenos Aires, no sólo como retratado sino también como comprador de otras obras. El pintor lo menciona así en sus memorias: "En la República Argentina también tengo algo de clientela. Además de varios retratos que hice por fotografías, he vendido para dicho punto diecinueve cuadros originales, de costumbres, paisajes y marinas. Adquiridos en su mayor parte por el capitalista Don Pío Trelles y algunos por Don Juan López"¹.

¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

DF0916

MANUEL CORTÉS LÓPEZ-LLANOS

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, Nicolás Cuervo Cortés, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VIII, nº 17; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 557, cat. 397.

DF0917

MANUEL LÓPEZ TORRONTÉGUI

c. 1872-1894

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Ribadeo, descendientes del retratado; colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 558, cat. 400.

Según testimonio de anteriores propietarios, se trata de un retrato de gran formato que representa a un niño de cuerpo entero, vestido con traje de marinero, ante un fondo de paisaje de la ría de Ribadeo. El niño pertenece a la familia ribadense de los Torrontegui: varios de sus miembros fueron retratados por Fierros (DF0094, DF0099, DF0100, DF0113 y DF0891).

DF0918

FERNANDO VALDÉS SALAS

1879

Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. aprox.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros / 1879." (lat. der.)

Destruído en el incendio que asoló el edificio histórico de la Universidad de Oviedo en octubre de 1934.

PROCEDENCIA

Oviedo, Iconoteca de la Universidad.

BIBLIOGRAFÍA

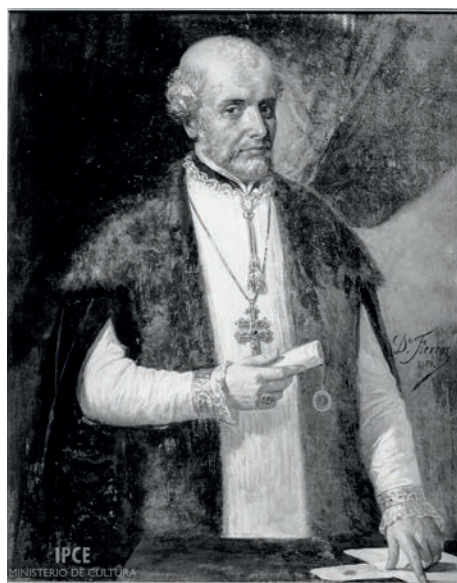
Fierros, 1894 a, s.p.; Aramburu, 1880, p. 32; Villa Pastur, 1973 a, p. 59; Villa Pastur, 1994, p. 40; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 501-502, cat. 334 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

En sus apuntes autobiográficos, Fierros cita este retrato entre los que pintó para la Universidad de Oviedo: "Por ejemplo, para la Universidad, [...] el fundador de la Universidad, Valdés [...]".

Uno de los primeros encargos que Fierros recibe tras instalarse en la capital asturiana es este retrato de Fernando Valdés Salas, fundador de la Universidad de Oviedo, solicitado por el claustro universitario con destino a su galería de personajes ilustres. Para su realización el artista toma como referencia otro retrato del eclesiástico, obra anónima del siglo XVIII que copia casi literalmente. A esa circunstancia alude Aramburu en una pequeña gacetilla que menciona este cuadro junto al retrato del marqués de Gastañaga (DF0922): "Hemos visto aumentada la Iconoteca de nuestra Universidad con dos excelentes retratos debidos al pincel de nuestro paisano y amigo señor Fierros. Uno de ellos es el del fundador de la Escuela y otro del marqués de Gastañaga, hecho aquél con vista de uno antiguo, borroso e incorrecto"¹. Así, igual que en aquel, Fierros presenta al modelo de medio cuerpo, de pie y en posición frontal, en una estancia cerrada por un ampuloso cortinaje parcialmente recogido. Su aspecto es el de un hombre de edad avanzada, con una marcada calvicie y cabellos canos que forman rizos junto a las sienes, y barba espesa que subraya sus facciones afiladas. Gira un poco la cabeza hacia su izquierda, mientras dirige

¹ Aramburu, 1880, p. 32.

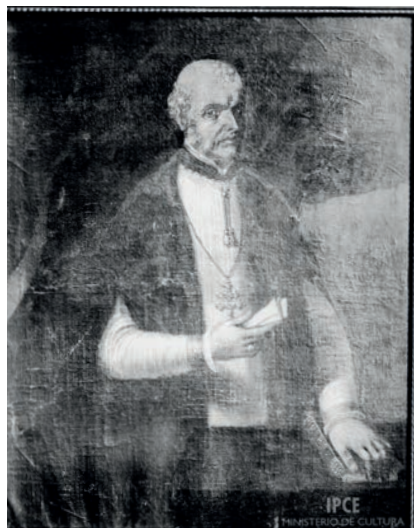


la mirada directamente al espectador. Viste roquete y pelliza a modo de capa, dejando al descubierto una gran cruz arzobispal que cuelga del cuello. Su mano derecha se eleva a la altura del pecho sosteniendo un papel enrollado, mientras la izquierda descansa sobre una mesa en primer término señalando unos papeles. En este detalle se observa el único cambio notable respecto a la obra original: Fierros sustituye el libro por unos papeles, sobre los que Valdés ya no apoya la palma de su mano sino la punta de los dedos, adelantando el índice en un gesto obvio. Aun sin identificar el contenido de esos documentos, no debe pasar desapercibida una modificación que quizá responda a una petición expresa del comitente como alusión a alguna faceta concreta del modelo que se quiere destacar. Más significativa resulta la posición de la mano en un ademán codificado desde antiguo como recurso expresivo, y que desde la semántica de la gestualidad adquiere un significado muy elocuente, reclamando la atención sobre un elemento caracterizador de la condición del modelo². Por otra parte, Fierros corrige cierta impericia del cuadro original al lograr un mayor verismo en la representación de la anatomía y en la diferenciación de las calidades táctiles de los objetos. Al mismo tiempo, y como es habitual en su obra, refuerza

² Véase Chastel, 2004, especialmente el capítulo *Semántica del dedo índice*.

su caracterización psicológica, centrada en la profundidad expresiva de la mirada.

Fernando Valdés Salas nació en el concejo asturiano de Salas en 1483 y murió en Madrid en 1568. Estudió en la Universidad de Salamanca, donde más tarde fue catedrático de derecho canónico. Protegido por el Car-



Anónimo, *Fernando Valdés Salas*, s. XVIII

DF0919

LORENZO NICOLÁS QUINTANA Y LLERA

1879

Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. aprox.

Firmado y fechado: "Fierros / 1879." (áng. inf. der.)

Destruído en el incendio que asoló el edificio histórico de la Universidad de Oviedo en octubre de 1934.

PROCEDENCIA

Oviedo, Iconoteca de la Universidad

INSCRIPCIONES

"Excmo. é Ilmo. Sr. D. Lorenzo Nicolas Quin-/ tana, Consejero de Estado: favorecedor de esta Es-/ cuela y Senador de su distrito en las Cortes de / 1879." (en cartela adosada al lateral inferior del marco).

EXPOSICIONES

Madrid, 1881, nº 190.

BIBLIOGRAFÍA

Vicenti, 1881, p. 1; Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; *Fierros*, 1894 a, s.p.; Pérez Martínez, 1894, s.p.; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Couselo, 1950, p. 73; Villa Pastur, 1973 a, p. 59; López Vázquez, 1974, p. 10; Ossorio y Bernard, 1975, p. 246; Arbués, 1990, p. 4063; *Enciclopedia Universal*

denal Cisneros, fue miembro del Consejo Supremo de la Inquisición (1516) y obispo de Elna (1529), Ourense (1530), Oviedo (1532), León (1536) y Sigüenza (1536); desempeñó la presidencia de la Real Chancillería de Valladolid, y finalmente fue nombrado arzobispo de Sevilla (1546). Presidió el Consejo de Castilla y fue consejero del Estado. Sus actuaciones como Inquisidor general (1547-1566) nombrado por el mismo Felipe II le valieron ser recordado como uno de los inquisidores más fanáticos: tomó medidas contra los conversos y moriscos y dirigió procesos contra los focos erasmistas y luteranos de Valladolid y de Sevilla, además de redactar unas Instrucciones al Santo Oficio y varios índices de libros prohibidos. Como mecenas, promovió numerosas fundaciones entre las que destacan el Colegio de San Pelayo en Salamanca, y sobre todo la Universidad de Oviedo, para cuya construcción dejó una gran manda en su testamento, si bien no se levantaría hasta cuarenta años más tarde, en 1608.



Ilustrada Europeo-Americana, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 40; Crabiffosse Cuesta – Marcos Vallaure, 2003, p. 138, 139 (repr.), 140; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 260; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 503-504, cat. 335 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

El artista menciona este cuadro en su nota autobiográfica, entre otros que pintó para la Iconoteca de la Universidad de Oviedo: "Por ejemplo, para la Universidad, [...] Don Lorenzo Nicolás Quintana [...]."

Uno de los primeros retratos que Fierros pinta en Oviedo, por encargo de la Universidad, para su iconoteca de asturianos ilustres, es este retrato del político Lorenzo Nicolás Quintana. Nacido en Cué (Llanes, Asturias) en 1810, en el seno de una familia modesta, pudo estudiar Leyes y Cánones en Sevilla gracias a la protección del entonces arzobispo de la ciudad Francisco Javier Cienfuegos Jovellanos. Tras terminar sus estudios, en 1839 se trasladó a Madrid para trabajar en diferentes puestos dentro del Ministerio de Hacienda favorecido por Alejandro Mon. Fue diputado a Cortes por el distrito de Llanes de manera ininterrumpida entre 1857 y 1865, y desde ese año hasta 1868 fue diputado del Partido Moderado por Oviedo. Después de la Gloriosa renunció a todos sus cargos públicos, y se apartó de la política y la burocracia hasta la restauración borbónica. Volvió a ser elegido diputado a Cortes por la provincia de Oviedo (1876-1878), y senador desde 1879 hasta su fallecimiento. Durante toda su vida cultivó una gran afición a la literatura, colaborando en diferentes publicaciones ovetenses como *Revista de Asturias* y *El Faro Asturiano*, y otras madrileñas como *El Reino*, fundada bajo su dirección en 1859. Prestó destacados servicios a su ciudad natal y a Oviedo, siendo reconocido por esta última con la distinción de hijo adoptivo. Murió en Madrid en 1886. Retratado a los 69 años, su aspecto manifiesta la edad avanzada en el rostro arrugado y

el cabello cano que deja la frente despejada. Luce bigote corto y anteojos redondos. La obra hace uso del empaque propio del retrato de aparato, situando al modelo en un interior palaciego, que viene definido por una rica pared de fondo con pilastra a la izquierda. Sedente en un sillón de brazos, se representa casi hasta las rodillas, terciado hacia la izquierda donde se sitúa, en un segundo plano y cortada por el borde del marco, una mesa en la que descansan varios libros, los guantes y el bicornio. Viste uniforme de ministro, y luce la Cruz y la placa de la Orden de Carlos III. Su expresión es adusta, mirando fijamente al espectador.

El cuadro fue exhibido, fuera de concurso, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881. Crabiffosse Cuesta y Marcos Vallaure consideran que el retrato expuesto no habría sido éste, emplazado ya entonces en la Iconoteca Universitaria, sino un pequeño lienzo (54 x 48 cm.) presentado también a la Exposición Nacional de Retratos de 1902¹. No obstante, no debemos descartar la posibilidad de que se tratase de otra réplica a tamaño original, como hemos visto que solía hacer Fierros en más de una ocasión. Sobre el cuadro, A. Vicenti, en el diario *El Globo*, censura las “malas manos” y alaba el “agradable conjunto”².

¹ Crabiffosse Cuesta – Marcos Vallaure, 2003, p. 138-140.

² Vicenti, 1881, p. 1.

DF0920

DOMINGO ÁLVAREZ ARENAS Y SECADES

c. 1879

Óleo sobre lienzo, 106 x 84,5 cm.

Destruído en el incendio que asoló el edificio histórico de la Universidad de Oviedo en octubre de 1934

PROCEDENCIA

Oviedo, Iconoteca de la Universidad.

INSCRIPCIONES

“Exmo é Ilmo Sr. Dr. D. Domingo Álvarez Arenas, Con-/ segero ponente del Real de J. P. Diputado á Cortes, Catedrático / de término, Decano de la Facultad de Derecho de esta Universi-/ dad y su 2º Rector despues de la Reforma, desde 1852 á 1856.” (en cartela adosada al lateral inferior del marco).



BIBLIOGRAFÍA

Canella, 1879, p. 317; Villa Pastur, 1994, p. 40; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 538, cat. 363 (repr.).

Se trata del retrato original de Arenas que Fierros pintó para la galería de asturianos ilustres de la Universidad de Oviedo, del que haría una réplica para el propio modelo (DF0163).

A pesar de que por la fotografía resulta imposible verificarlo, hubo de realizarse el mismo año que la copia, fecha en que el pintor se establece en la capital asturiana.

DF0921

IGNACIO HERRERO BUJ

1879

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Marqués de Aledo, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala II, nº 14; Villa Pastur, 1973 a, p. 59, 136 (repr.); López Vázquez, 1974, p. 10; Villa Pastur, 1994, p. 40; López Vázquez, 1997, p. 282; Monterroso, 1998, p. 34; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 12; López Vázquez, 2000, p. 31; Römer, 2003, p. 406; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 505-506, cat. 336 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

El artista hace referencia al cuadro en sus memorias, cuando enumera los encargos que cumplió tras su llegada a Oviedo: “También pinté el del capitalista



Don Ignacio Herrero después de fallecer, retrato de cuerpo entero, tamaño natural”.

Se menciona también en carta de Juan Bances Conde a Dionisio Fierros el 21-10-1891.

Tras el fallecimiento de Ignacio Herrero, Fierros decide pintar el retrato que le había prometido en vida, empleando como referencia

los apuntes que había tomado del banquero en su lecho de muerte. Aun con estos escasos medios, el artista hace de la necesidad virtud, y al no poder plasmar la mirada del personaje opta de manera inteligente por representar al modelo traspuesto, bajo las premisas propias de la tipología de retrato de amistad. Es ésta una variante de retrato en auge a finales del XIX, que no encontramos en más ejemplos de Fierros, pero abordada con frecuencia por otros artistas. Detrás de su éxito está, entre otros factores, la popularización de la fotografía, cuya capacidad de verismo e inmediatez pretende emular la pintura del momento. Así, Herrero se retrata en la intimidad de su despacho, siendo sorprendido por el artista durante el transcurso de su actividad cotidiana. La modernidad de esta imagen radica no sólo en la representación del modelo en un ámbito privado, sino realizando una acción tan íntima y banal como la de echar una cabezada durante la lectura del periódico. De este modo se rompe la rigidez y el distanciamiento que hasta el momento habían caracterizado al retrato burgués para hacer partícipe al espectador de la vida cotidiana del modelo, aun cuando siga tratándose de obras pensadas para exhibirse en el contexto del hogar. Con esto el retrato traspasa una importante barrera que le hará ganar naturalismo en lo sucesivo. El espacio de la composición, que Fierros ensayó en dos apuntes preparatorios (DF0562), se crea a través de los elementos accesorios: escritorio, silla, paredes y alfombra. Es un espacio acotado en el que cada objeto alude a la personalidad y a la profesión del efigiado: libros de cuentas, agenda y escribanía sobre la mesa; calendario con una fecha concreta, ilegible, que podría indicar el día de la muerte de Herrero; librería repleta al fondo; papelería llena; y periódico no sólo como objeto cotidiano sino sobre todo como elemento que alude al carácter intelectual del modelo: el conocimiento no se encuentra sólo en los libros que tiene a su espalda sino también en la información que recibe a través de la prensa, necesaria además en su profesión. Obsérvese además que se trata de un diario madrileño, con lo que se subraya que el afán de informa-

ción no se limita exclusivamente a un ámbito local.

El efigiado se nos muestra de cuerpo entero, vestido de calle con traje oscuro, chaleco, zapatos y corbata de lazo. Se sienta en su butaca con las piernas cruzadas, sosteniendo los anteojos en su mano derecha, y se acoda sobre una pila de libros que descansa en la mesa al tiempo que apoya la cabeza en su mano izquierda. Esta pose, con la que Fierros nos presenta a Herrero dormitando, recuerda a la iconografía de la *melancholia artificialis* que ya hemos visto en el retrato del Cardenal García Cuesta (DF0111) y que en este caso podría recibir una lectura semejante interpretándose como signo de las preocupaciones profesionales del empresario.

El rostro repite el aspecto del retrato yacente (DF0164) y del apunte mortuario (DF0561) que había tomado el artista. La estricta fidelidad de Fierros a estos modelos se lleva al extremo al representar un rostro de tez mortecina, con mejillas, ojos y labios rehundidos, en el que se aprecia el rigor mortis. Este resultado juega en contra del efecto de naturalidad e instantaneidad perseguido y hace evidente que nos encontramos ante la imagen de un difunto.

Es no obstante una obra de gran calidad en la que Fierros hace alarde de su buen dominio de la pintura, y que se sitúa a la altura de sus mejores retratos.

DF0922

MIGUEL VERETERRA Y CARREÑO, MARQUÉS DE GASTAÑAGA

c. 1879-1880

Óleo sobre lienzo

Destruído en el incendio que asoló el edificio histórico de la Universidad de Oviedo en octubre de 1934

PROCEDENCIA

Oviedo, Iconoteca de la Universidad.

INSCRIPCIONES

“Excmo. Sr. D. Miguel de Vereterra y / Carreño. Marques de Gastañaga y de Deleytosa. / Senador del Reino – discípulo y protector de esta / Escuela” (en cartela adosada al lateral inferior del marco).

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Aramburu, 1880, p. 32; Villa Pastur, 1973 a, p. 59; López Vázquez, 1974, p. 10 (cit. como *Retrato del Marqués de Castañeja*); Villa Pastur, 1994, p. 40; Crabiffosse Cuesta – Marcos Vallaure, 2003, p. 162, 163 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 542-543, cat. 369 (repr.).

Miguel Nicolás Vereterra y Carreño, VI marqués de Gastañaga y de Deleitosa (Oviedo, 1804-1879), fue diputado desde 1836, y senador entre 1845 y 1868. En Asturias fue jefe de los partidos moderado y conservador, y gobernador civil entre 1851 y 1852. En 1853 se convierte en el primer presidente de la Real Academia Asturiana de Bellas Artes. En 1877 es nombrado senador vitalicio.

La obra fue un encargo de la Universidad de Oviedo para su galería de asturianos ilustres. Sin inscripción de fecha, hubo de realizarse entre 1879 -año en que Fierros llega a Oviedo- y 1880: en este año Aramburu publica una gacetilla en la que menciona el cuadro: “Hemos visto aumentada la Iconoteca de nuestra Universidad con dos excelentes retratos debidos al pincel de nuestro paisano y amigo señor Fierros. Uno de ellos es el del fundador de la Escuela [Fernando Valdés Salas] y otro del marqués de Gastañaga, hecho [...] este por una fotografía; lo cual no fué obstáculo para que el artista dando evidente prueba de su acierto en el colorido y en el dibujo, conservase o adivinase toda la verdad



apetecible”¹. El retrato, por lo tanto, hubo de ser encargado justo después de la muerte del marqués, como ocurre en otros casos de la galería universitaria.

Sigue la tipología de retrato oficial, mostrando al modelo en una estancia palaciega, sentado en un elegante sillón y junto a una mesa con un libro sobre el que apoya su brazo derecho. Su aspecto es el de un hombre de edad avanzada, de rostro ovalado en el que se aprecian signos evidentes del paso de los años. Presenta una profunda calvicie, tan sólo con algunos mechones entrecanos en las sienes. Viste el uniforme propio de su rango, acompañado de las bandas y placas de las órdenes de Carlos III e Isabel la Católica. Se sienta en un ampuloso sillón, pero sin apoyarse en el respaldo, que queda a la vista para mostrar las armas del efigiado talladas en su remate. De este modo, ladea el cuerpo para acodarse sobre la mesa, en una pose que busca mitigar la rigidez del retrato de aparato, pero que el artista no acierta a plasmar con naturalidad. En anotaciones personales, Fierros indica que cobró 8000 reales por dos retratos del marqués de Gastañaga, con lo que ha de existir una réplica de este cuadro.

¹ Aramburu, 1880, p. 32.

DF0923

BOCETO PARA UN RETRATO DE ALFONSO XII

c. 1879-1885

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA Villa Pastur, 1973 a, p. 154 (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 537, cat. 362 (repr.).

Estamos ante un nuevo boceto para un retrato de Alfonso XII. Aun dentro de la tipología de retrato oficial, presenta diferencias respecto a los primeros retratos de gran formato del monarca pintados por Fierros para la Universidad y el Concello de Santiago de Compostela (DF0128 y DF0127). La figura se representa en un ambiente palaciego vagamente definido con un gran cortinaje recogido al fondo, y se sitúa junto a una mesa. De pie y de cuerpo entero, se yergue con pose gallarda, un poco terciado hacia la izquierda, volviendo en rostro en dirección opuesta. Ataviado con uniforme militar, porta en su brazo derecho el casco con penacho de plumas. Luce sobre el pecho el collar del Toisón de Oro y la banda y la placa de la Orden de San Fernando. La apariencia del rostro, caracterizado por espesas patillas a la moda del momento, sitúa la obra en una fecha inmediatamente posterior



a la de otros retratos realizados por Fierros. Por lo tanto, ha de tratarse de un boceto para alguno de los retratos realizados tras fijar el pintor su residencia en Oviedo, documentados en sus memorias (DF0925-DF0929)¹. Es muy probable que se trate del referido en el catálogo de la exposición venta de 1894 con el número 119, como *Boceto del retrato para la Diputación provincial de Oviedo*.

¹“siguieron a éstos el de Don Alfonso XII, de cuerpo entero, tamaño natural, para la Diputación Provincial, otro para la Universidad; más tarde también hice tres del mismo para la Fábrica de la Vega, para Trubia y para el Ayuntamiento.” Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

DF0924

ALFONSO XII

c. 1880

Óleo sobre lienzo

Firmado: “Fierros” (lat. der.)

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 135 (repr.), *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p. (repr.); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 539, cat. 364 (repr.).

Fierros sigue aquí el mismo esquema que ya había utilizado para anteriores retratos de Alfonso XII como los del Museo Provincial de Lugo (DF0130) y otro de colección particular (DF0144). Representa la figura de busto, ligeramente terciada, con la mirada puesta en



la lejanía y ante un fondo neutro que en este caso adquiere tonalidades rojizas acentuando la vivacidad a la obra. El monarca viste uniforme militar y sobre él porta la insignia de cuello del Gran Maestre de la Orden del Toisón de Oro, y la banda y la placa de la Orden de San Fernando. Luce bigote y largas

DF0925

ALFONSO XII

c. 1879-1885

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Oviedo, Diputación Provincial de Asturias

BIBLIOGRAFÍA

Aparicio, 2012; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 559, cat. 405.

DF0926

ALFONSO XII¹

c. 1879-1885

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido (probablemente destruido en el incendio de octubre de 1934 junto con el resto de cuadros de la iconoteca universitaria)

PROCEDENCIA

Oviedo, Universidad

¹ Obra inédita.

DF0927

ALFONSO XII¹

c. 1879-1885

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Oviedo, Fábrica de Armas de la Vega

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 559, cat. 407.

¹ Obra inédita.

patillas hasta la mejilla, características de la iconografía alfonsina, sobre todo hacia los últimos años de su reinado. Sin embargo, el rostro aún presenta un aspecto joven, cercano a anteriores retratos del artista fechados en 1877, con lo que podemos establecer su datación aproximada en torno a 1880.

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos

Fierros indica en sus memorias que se trata de un retrato “de cuerpo entero, tamaño natural”, y que fue realizado tras su llegada a Oviedo, por lo que hemos de fecharlo entre 1878 y 1885, año de la muerte del monarca.

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 559, cat. 406.

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos

Fierros menciona este lienzo en sus memorias, entre los retratos de Alfonso XII que pintó tras su llegada a Oviedo. Por lo tanto, el cuadro debe datarse entre 1878 y 1885, fecha de la muerte del monarca.

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos

Fierros menciona este lienzo en sus memorias, entre los retratos de Alfonso XII que pintó tras su llegada a Oviedo. Por lo tanto, el cuadro debe datarse entre 1878 y 1885, fecha de la muerte del monarca, si bien se hace constar que fue realizado con posterioridad a los retratos de la Diputación y la Universidad.

DF0928

ALFONSO XII¹

c. 1879-1885

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Trubia (Asturias), Fábrica de Armas

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 560, cat. 408

¹ Obra inédita.

DF0929

ALFONSO XII¹

c. 1879-1885

Óleo sobre lienzo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Oviedo, Ayuntamiento

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 560, cat. 409

¹ Obra inédita.

DF0930

FRANCISCO MENDOZA CORTINA, CONDE DE MENDOZA CORTINA

1881

Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. aprox.

Firmado y fechado: "Fierros / 1881." (lat. izq.)

Destruído en el incendio que asoló el edificio histórico de la Universidad de Oviedo en octubre de 1934.

PROCEDENCIA

Oviedo, Iconoteca de la Universidad

INSCRIPCIONES

"Exmo. Sr. D. Francisco Mendo-/ za Cortina, Conde de Mendoza Cortina, / ex-diputado á Cortes y senador del Reino, alumno / de esta Escuela" (en cartela adosada al lateral inferior del marco).

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Villa Pastur, 1973 a, p. 59; Villa Pastur, 1994, p. 40; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 507-508, cat. 337 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Carta de Gabino Mendoza Fernández a Dionisio Fierros, 5-7-1880. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos

Fierros menciona este lienzo en sus memorias, entre los retratos de Alfonso XII que pintó tras su llegada a Oviedo. Por lo tanto, el cuadro debe datarse entre 1878 y 1885, fecha de la muerte del monarca, si bien se hace constar que fue realizado con posterioridad a los retratos de la Diputación y la Universidad.

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos

Fierros menciona este lienzo en sus memorias, entre los retratos de Alfonso XII que pintó tras su llegada a Oviedo. Por lo tanto, el cuadro debe datarse entre 1878 y 1885, fecha de la muerte del monarca, si bien se hace constar que fue realizado con posterioridad a los retratos de la Diputación y la Universidad.



El artista menciona el cuadro en sus apuntes biográficos, al referirse a los retratos que pintó para la galería de asturianos ilustres de la Universidad de Oviedo.

De origen campesino, Francisco Serafín Mendoza Cortina (Llanes, Asturias, 1815-1880) emigró a México, donde hizo fortuna

con explotaciones agrícolas y negocios comerciales. Allí fue condecorado por el Emperador Maximiliano con una encomienda de la Orden de Guadalupe. A su regreso a España en 1859 se instala en Madrid, donde llegó a ser diputado y senador por Asturias durante varias legislaturas. En 1876 el rey Alfonso XII le concedió el título de Conde de Mendoza Cortina.

De nuevo a petición de la Universidad de Oviedo, Fierros pinta el retrato de Mendoza Cortina para su galería de asturianos ilustres. Aunque fechado en 1881, su encargo se remonta un año atrás, como atestigua la carta que Gabino Mendoza Fernández, sobrino del retratado, dirige al pintor en julio de 1880: “El amigo D. Ramón M^a Labra me ha dado noticia de que se hallaba ya en poder de usted la fotografía de mi tío que había parecido a usted bien y que se proponía en breve dar principio al retrato con destino a la galería de esa Universidad. Estoy muy satisfecho de que se haya usted hecho cargo de esta obra por la confianza que me inspira de que será tan buena como todas las demás de usted que he tenido el gusto de admirar.”¹ El uso de una re-

ferencia fotográfica, habitual en retratos de la época, confirma el encargo tras la muerte de Mendoza Cortina, el mismo año en que está fechada la carta.

Fierros lo representa en un interior palaciego, definido por una pared de fondo y un cortinaje recogido, además de un sillón en primer término. De pie y terciado hacia la derecha, se encuadra por debajo de la cintura, en un formato de dos tercios. Vuelve la mirada hacia el espectador al tiempo que apoya su brazo derecho sobre el respaldo del sillón en una pose relajada que atenúa la rigidez del retrato de aparato. Vestido con traje de chaqueta oscuro, su aspecto es el de un hombre de mediana edad. Peina el cabello negro con raya a un lado, y luce bigote espeso y patillas anchas. Sobre el traje no lleva ninguna insignia, tal y como recomendaba en su carta Gabino Mendoza: “Mi tío no tenía ninguna condecoración de España y sólo había sido agraciado por el Emperador Maximiliano con una encomienda de la Orden de Guadalupe que jamás usó ni puedo dar a usted detalles de ella por lo que será lo mejor que no le ponga usted ninguna en el retrato.”²

¹ Carta de Gabino Mendoza Fernández a Dionisio Fierros, 5-7-1880. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

² Carta de Gabino Mendoza Fernández a Dionisio Fierros, 5-7-1880. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

DF0931

LA CONDESA DE MENDOZA CORTINA

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 560, cat. 410.

El retrato se menciona en el artículo necrológico de *El Carbayón* junto con el del conde y

su familia. Sabemos que Francisco Mendoza Cortina, primer poseedor del título, murió sin descendencia, y tampoco nos ha llegado información sobre un posible matrimonio, por lo que la nota ha de referirse con probabilidad al sobrino de este, Gabino Mendoza Fernández (1843-1887), y a su esposa, Fernanda Dosal Sobrino.

DF0932

JOSÉ MARÍA DE SIERRA Y QUIRÓS (RÉPLICA)

c. 1879-1894

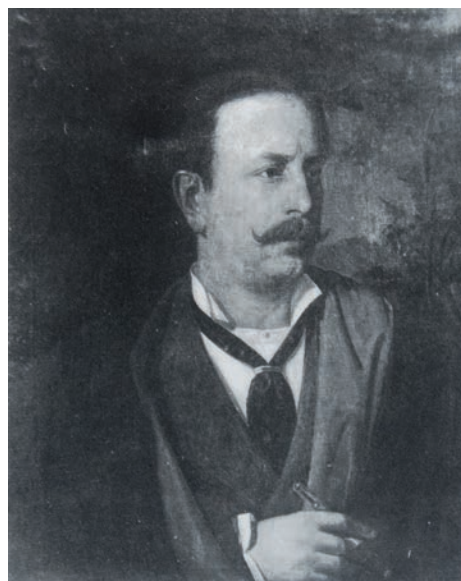
Óleo sobre lienzo, 78 x 62 cm.

Oviedo, colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Barón, 2007 a, p. 31 (repr. fig. 1); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 540, cat. 365 (repr.).

Según refiere J. Barón, el cuadro, en poder de los descendientes del efigiado, habría sido la primera versión del retrato que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0182). Representa la figura con idéntica pose e indumentaria, y acompañada del mismo fondo paisajístico, aunque en este caso el lienzo adopta un formato rectangular. Por la reproducción fotográfica que nos ha llegado



parece obra de mayor calidad, con mejor tratamiento de las formas en telas y mano, y una expresión más arrebatada en el rostro.

DF0933

LA SEÑORA DE SIERRA

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 563, cat. 424.

Citado así en el artículo de *El Carbayón*, probablemente se refiera a la esposa de José María Sierra y Quirós (DF0182 y DF0932), Antonia María Unquera y Antayo, hija de José Vicente Unquera y Juana Antayo y Heredia, III marquesa de Vista Alegre.

DF0934

EL ABUELO. ¿BOCETO PARA EL RETRATO DE MARCELINO MORENO TORRES?

1882

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1882" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

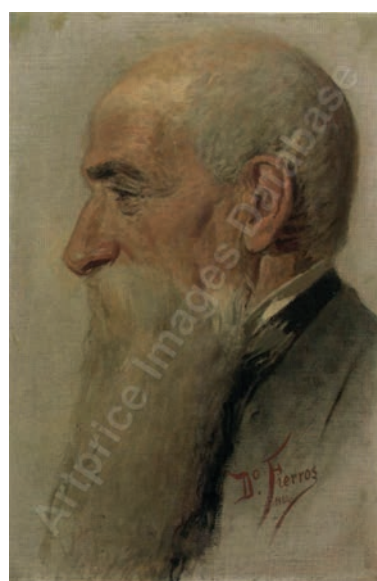
Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Madrid, mercado de arte, 2003

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Buenos Aires, 1965

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 5, nº 18; Basa, 1909, p. 48 (repr.); *Dionisio Fierros: Exposición...*, 1965, s.p., nº 3 (repr.); Villa Pastur, 1973 a, p. 95; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 509, cat. 338 (repr.).



OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 4-11-2003, con el título *Cabeza de patriarca* y con estimación de 3800 €. Precio de remate no comunicado.

OTROS TÍTULOS

Cabeza de patriarca

La obra perteneció originalmente a la colección Moreno Ulloa, y como parte de ella fue reproducida en el álbum de L. Basa, reseñada junto a otras “cabezas de estudio”. Sin embargo, el peculiar aspecto del caballero, con un rostro de facciones marcadas, calvicie acentuada, y sobre todo una larga y espesa barba blanca, recuerda al retrato de Marcelino Mo-

reno Torres (DF0208) -padre de los propietarios de la colección- también incluido en el álbum. Es por ello, además de por la fecha en que está datado -1882, dos años antes del retrato citado-, que intuimos podría tratarse de un estudio preparatorio para esa obra.

Con todo, existen notables diferencias –patrón lumínico, disposición de la figura, expresión del rostro- que nos limitan a la hora de asegurar una relación entre ambas obras.

Es probablemente el mismo cuadro que en el catálogo de la exposición venta se cita como *Cabeza de un viejo con barba blanca*.

DF0935

JOSÉ VIGIL HERRERO¹

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo

Firmado: “Dº Fierros / Oviedo” (en el reverso del lienzo)

Paradero desconocido

INSCRIPCIONES

“Don José Vigil Herrero” (sobre la firma, en el reverso del lienzo).

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 550, cat. 375 (repr.).

Retrato de caballero en lienzo de formato oval, dispuesta la figura de busto, ante fondo neutro, con el cuerpo de frente y la cabeza ligeramente ladeada hacia la izquierda. Es un hombre de edad avanzada, de profunda calvicie, tan sólo con algunos cabellos entrecanos en la parte posterior y lateral de la cabeza. Luce espesa barba, y pequeños quevedos que cubren los ojos castaños de mirada hundida. Viste chaqueta, chaleco, camisa blanca y pañarita.

¹ Obra inédita.



Las características formales, así como la indicación de haber sido realizado en Oviedo, nos llevan a catalogar el cuadro en la última etapa del pintor. El modelado suavizado del rostro sugiere el empleo de una fotografía como referencia.

DF0936

LOS HIJOS DEL CONDE DE REVILLAGIGEDO

c. 1879-1884

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Gijón, palacio de Revillagigedo, 1884

BIBLIOGRAFÍA

Desval, 1884, p. 2; *Fierros*, 1894 a, s.p.

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos

El 16 de agosto de 1884 el diario *La Época* se hace eco de la visita de Alfonso XII a Gijón con motivo de la inauguración de la línea de ferrocarril que conectaba Asturias con la Meseta. El cronista describe diferentes detalles del palacio de los condes de Revillagigedo que acogería a la familia real, haciendo

DF0937

ÁLVARO ARMADA VALDÉS E IBÁÑEZ DE MONDRAGÓN, MARQUÉS DE SAN ESTEBAN

c. 1879-1884

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Gijón, palacio de Revillagigedo, 1884

BIBLIOGRAFÍA

Desval, 1884, p. 3; *Fierros*, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 544, cat. 370.

DOCUMENTACIÓN

Fierros, en el listado de obras que pintó en Oviedo desde 1879, indica que realizó dos copias de este retrato y que cobró por ellas 7000 reales. Las menciona bajo el epígrafe de *El marqués de San Esteban*, pero podemos afirmar con seguridad que se trata de Álvaro Armada Valdés e Ibáñez de Mondragón, quinto marqués de San Esteban del Mar de Natahoyo.

Álvaro Armada Valdés e Ibáñez de Mondragón (Oviedo, 1817 - Gijón, 1899), V marqués de San Esteban del Mar de Natahoyo, ostentó además los títulos de conde de Canalejas, marqués de Canillejas y de Santa Cruz de Rivadulla, y vizconde de Peña de Francia y de San Julián; y por su matrimonio con Manuela de la Paciencia Fernández de Córdoba y Güemes, conde

hincapié en su colección de pintura. En esta menciona “uno del afamado artista asturiano señor Fierros, que representa los niños del actual conde de Revillagigedo”¹. Diez años más tarde, la nota necrológica de *El Carbayón* publicada tras la muerte del artista menciona el mismo cuadro entre sus obras más notables². También el artista, en sus apuntes autobiográficos, menciona entre sus obras “Un grupo de niños, de cuerpo entero, hijos del conde de Revillagigedo”³. Actualmente en paradero desconocido, sin duda se trata de un retrato colectivo y no de varios retratos individuales. Vendría así a sumarse a los dos retratos de los hijos del conde de Revillagigedo que se han localizado (DF0205 y DF0206).

¹ Desval, 1884, p. 2² *Fierros*, 1894 a, s.p.³ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

de Revillagigedo y de Güemes. Tras estudiar en el Seminario de Nobles y en el Colegio de San Mateo, fue destinado con tan sólo 18 años a la Embajada de España en París en calidad de agregado, donde despertaría su inquietud por la poesía. De vuelta en Asturias, desempeñó los cargos de regidor de la ciudad de Oviedo, diputado provincial por Pravia, diputado a Cortes por Asturias en 1844 y posteriormente por el distrito de Gijón. En 1852 fue nombrado gobernador de Madrid.

Armada Valdés es autor de dos libros de poemas titulados *Poesías* y *Romances*, con los que alcanzó cierto reconocimiento. El primero de ellos, escrito bajo el seudónimo de Barón de Fritz, fue editado en Madrid en 1864; el segundo se publicó ese mismo año en Oviedo y sin firma.

Sobre el cuadro, la única información que manejamos es la breve descripción del diario *La Época* durante la visita de Alfonso XII al palacio de los condes de Revillagigedo en Gijón: “el retrato del marqués de San Esteban, con uniforme de coronel de artillería, que le corresponde por juro de heredad, y con el manto de la Orden de Montesa; obra del citado Fierros”¹.

¹ Desval, 1884, p. 3.

DF0938

FLORENCIO RODRÍGUEZ VALDÉS Y MATA VIGIL

1884

Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. aprox.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1884." (áng. inf. der.)

Destruído en el incendio que asoló el edificio histórico de la Universidad de Oviedo en octubre de 1934.

PROCEDENCIA

Oviedo, Iconoteca de la Universidad

INSCRIPCIONES

"Excmo. Sr. Dr. D. Florencio Rodríguez Valdés / y Mata Vigil, alumno y catedrático que fué de esta / Universidad y Magistrado de la Audiencia de / Madrid" (en cartela adosada al lateral inferior del marco)

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 59; Villa Pastur, 1994, p. 40; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 510, cat. 339 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Fierros menciona esta obra en sus memorias al referirse a los retratos que pintó para la Iconoteca Universitaria de Asturianos Ilustres: "[...] para la Universidad, el conde de Mendoza Cortina, Don Lorenzo Nicolás Quintana, Don Florencio Valdés [...]"

En un lienzo de gran formato, se representa la figura de pie, de dos tercios, levemente ladeada y ocupando todo el espacio compositivo. Es un hombre de edad avanzada, de cabello canos peinados con raya a un lado, y espeso bigote. Mira directamente al espectador a través de pequeños anteojos. Viste uniforme con diferentes insignias y condecoraciones sobre el pecho, entre ellas la cruz de la Orden de Santiago y la cruz y banda de la Orden de Isabel la Católica. El brazo izquierdo, sobre la espada, sostiene el bicornio con penacho de plumas, mientras el derecho se adelanta estirado. Como es habitual en los retratos oficiales, el modelo se representa en un interior palaciego que refuerza el carácter áulico de la obra.



Florencio Rodríguez Valdés y Mata Vigil fue magistrado de la Audiencia de Madrid y catedrático de la Universidad de Oviedo. Es autor del trabajo titulado *Programa analítico de enseñanza para la cátedra del tercer año de Filosofía en el curso de 1844 a 1845*. Falleció en 1887.

DF0939

AUTORRETRATO

1884

Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. aprox.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1884" (lat. der.)

Destruído en el incendio que asoló el edificio histórico de la Universidad de Oviedo en octubre de 1934.

PROCEDENCIA

Oviedo, Iconoteca de la Universidad

Inscripciones

"Sr. D. Dionisio Fierros, distinguido pintor asturiano premiado / con medalla de 1ª clase en exposiciones / nacionales é internacionales." (en cartela adosada al lateral inferior del marco).

BIBLIOGRAFÍA

Suárez, 1936, p. 389 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1583; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 512-513, cat. 341 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

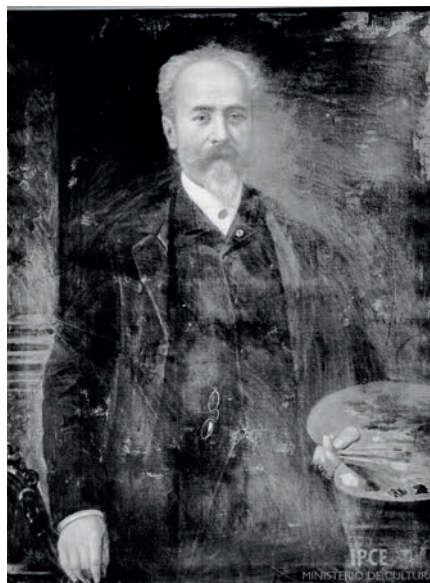
Carta de León Salmeán a Dionisio Fierros, Oviedo, 8-3-1884. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

Apuntes autobiográficos del pintor.

La obra fue un encargo del rectorado de la Universidad de Oviedo con destino a su galería de asturianos ilustres, para la que Fierros había realizado varios retratos. El propio artista, en sus apuntes autobiográficos, menciona este autorretrato, "que contra mi voluntad me lo hicieron poner, pidiéndomelo con insistencia por espacio de dos o tres años"¹. Datado en 1884, estaba ya ubicado en la iconoteca a comienzos de ese año, como atestigua la carta de agradecimiento que el rector León Salmeán dirige al pintor: "Muy distinguido amigo: recibo con sumo aprecio el retrato de usted para nuestra galería de hijos ilustres de la provincia; y quedo altamente reconocido a la obsequiosa atención con que usted ha accedido a mis instancias en nombre del Claustro."² El encargo supone así un reconocimiento institucional al trabajo de Fierros,

¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

² Carta de León Salmeán a Dionisio Fierros, Oviedo, 8-3-1884. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.



que en esos años de madurez contaba con un aprecio unánime en Oviedo.

Datado el mismo año que el autorretrato ante el caballete (DF0214), comparte estrechas semejanzas con éste, planteado quizá como variante del que aquí comentamos. Con idéntica disposición del cuerpo, en formato de dos tercios y de pie, viste traje oscuro y se acompaña de los instrumentos de su oficio: paleta y pinceles que porta en la mano izquierda. La bata de pintor resulta menos ostensible en este caso, confundándose con el tono oscuro del traje. Cuelga de su chaqueta unos pequeños anteojos, ausentes en aquel, y que volverá a lucir en el autorretrato del pitillo (DF0263). Por otra parte, el carácter institucional del encargo determina el cambio de una ambientación doméstica o de taller por una estancia de mayor dignidad, definida por una pared de fondo con pilastra a la izquierda. El mismo motivo lleva a suprimir el caballete en el margen derecho, que en aquel caso sugería una tipología de autorretrato actuante en el que el artista es sorprendido durante el ejercicio de su profesión³. De este modo, la actitud de posado es más evidente en este ejemplo, perdiéndose la intención de captar un momento fugaz que aportaba un sentido más naturalista. La pequeña mesa en el extremo opuesto se sustituye por un sillón apenas insinuado que el artista roza con la

³ Gállego, 1978.



mano sin llegar a apoyarse en él, como reminiscencia de un esquema de retrato de aparato.

A pesar de las evidentes similitudes con el autorretrato ante el caballete, llama la atención el cambio en el aspecto físico del pintor, que deja de peinar su barba partida al medio para adoptar un perfil más afilado, semejante al del autorretrato en la playa de Ribadeo (DF0232) o el ya mencionado autorretrato del pitillo. El rostro presenta una apariencia más avejentada, con cabellos más canos y una calvicie más acentuada. Es la misma imagen que muestra la fotografía que toma como referencia para ejecutar la obra, consolidando así una práctica habitual en la retratística del momento, que Fierros emplea también en la reflexión sobre su propia figura.

DF0940

CAMILO R. TRELLES

1884

Óleo sobre tabla, 67 x 52 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1884" (áng. inf. der.)

Buenos Aires, Centro Asturiano

PROCEDENCIA

Donación de la familia Trelles de Buenos Aires en 1958.

BIBLIOGRAFÍA

Fernández García, 1997 b, p. 73; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 511, cat. 340.

Es otro de los retratos que Fierros pintó por fotografía para su clientela de Buenos Aires, y a los que alude en sus memorias. El retrato pertenece a la familia Trelles, de la que el artista recibió diversos encargos en varias ocasiones. Quizá se trate de Camilo Rodríguez Trelles Tomkinson, hijo de Odón R. Trelles, cuyo retrato se guarda también en el Centro Asturiano de Buenos Aires (DF0971).

DF0941

FRANCISCO FERNÁNDEZ CARDÍN

1885

Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. aprox.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1885." (lat. izq.)

Destruído en el incendio que asoló el edificio histórico de la Universidad de Oviedo en octubre de 1934.

PROCEDENCIA

Oviedo, Iconoteca de la Universidad

INSCRIPCIONES

"Dr. D. Francisco Fernz. / Cardin / Decano de la F. de Teología, después catedrático de la de Dcho. / y Vice-Rector de esta Universidad" (en cartela adosada al lateral inferior del marco)

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Villa Pastur, 1973 a, p. 59; Villa Pastur, 1994, p. 40; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 514, cat. 342 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

El artista menciona esta obra en sus memorias, entre los cuadros que pintó para la Iconoteca de la Universidad de Oviedo. Asimismo, se incluye en el listado de retratos realizados desde 1879, junto al de la esposa de Fernández Cardín, indicando que se hicieron dos ejemplares y que no se cobró por su ejecución.

Nacido en Pintueles (Piloña, Asturias) en 1811, Fernández Cardín estudió Derecho en la Universidad de Oviedo, en la que después fue catedrático de Derecho Canónico. Fue miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y vocal de la Comisión Provincial de Monumentos. Es autor de las siguientes obras: *La sobriedad científica* (Oviedo,



1858), *Sabiduría del humillado* (Oviedo, 1861), *La razón cristiana levanta la inteligencia y salva la sociedad* (Oviedo, 1864). Falleció en 1882.

Se trata, una vez más, de un retrato encargado tras la muerte del efigiado, con destino a la galería de asturianos ilustres de la Universidad de Oviedo. Se representa sentado en un sillón, junto a una mesa en primer término en la que descansa un libro sobre el que el efigiado apoya su brazo izquierdo. Terciado hacia la izquierda y encuadrado a la altura de las rodillas, vuelve la mirada hacia el espectador con expresión serena. Su rostro es el de un hombre de cierta edad, con signos evidentes del paso del tiempo. Viste la toga negra propia de su cargo académico, con puñetas blancas, birrete, y la insignia que lo identifica como Vicerrector colgada al cuello.

DF0942

PETRA DE LA PRIDA Y PELÁEZ¹

Paradero desconocido

c. 1885

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 563, cat. 423

DOCUMENTACIÓN

Fierros menciona esta obra en el listado de retratos realizados desde 1879, junto al retrato de Francisco Fernández Cardín (DF0941), esposo de la efigiada, indicando que no se cobró por su ejecución.

¹ Obra inédita.

DF0943

LOS SOBRINOS DEL PINTOR

1887

Óleo sobre lienzo, 87 x 118 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros = 1887." (lat. inf.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

M^a Marina Fernández (viuda de Antonio Gamallo Fierros), Dionisio y María Gamallo Fierros (1992); Madrid, mercado de arte, 2000.

EXPOSICIONES

Madrid, 1966; A Coruña, 1973; Soto de Luiña, 1992

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p., n^o 37 (repr.); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala X, n^o 25; Villa Pastur, 1973 a, p. 141 (repr.); *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p., n^o 24 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 70; García Quirós, 2000, p. 45; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 515-516, cat. 343 (repr.).

OBSERVACIONES

Expuesto en la Sala Fierros del Museo Provincial de Lugo entre 1939 y 1954.

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid el 18-12-2000 con estimación de 7.000.000 pesetas y mismo remate.

Fierros nos presenta aquí a sus cinco sobrinos políticos: Blanca, Hortensia, Lila, Benito y Mario. Son los hijos de su cuñada María Carrera y del esposo de ésta, originario de Montevideo, ambos retratados por el artista pocos años antes (DF0159 y DF0170). El matrimonio residía en Uruguay, por lo que desconocemos si el retrato se realizó por fotografía o teniendo a los modelos presentes.

Se muestran en un inusual retrato de grupo, poco habitual en el catálogo de Fierros: aparte del retrato de Emilia y Antonio Jaspe Moscoso (DF0036) el pintor sólo menciona otra obra de semejantes características, en sus apuntes autobiográficos, con el título *Un grupo de niños*, que corresponde a un retrato conjunto de los hijos del conde de Revillagigedo (DF0936)¹. Ciertamente, aunque la tipología de retrato grupal no gozó de gran proliferación en el ambiente burgués de la España decimonónica, más propenso a la represen-



tación individualizada, sí resulta habitual en modelos infantiles, sobre todo en el caso de hermanos. Desde la mentalidad de la época, estos retratos conjuntos permiten una lectura en clave moral, como expresión de armonía en las relaciones fraternales entendidas como virtud social e imagen de los valores de la vida familiar burguesa. Federico de Madrazo ha dejado uno de los mejores ejemplos de esta tipología con el retrato de sus hijos Luisa, Rosa y Raimundo², que en su hábil representación del carácter tierno de la niñez y en su relación con la ambientación paisajística de la escena constituye un hito en la retratística infantil del romanticismo español.

Fierros escoge para su obra un lienzo apaaisado, mostrando a los modelos en formato de busto, con las tres niñas en primer término y los niños, de mayor edad y altura, tras ellas. La rigidez de la visión frontal sólo se rompe en el caso de la niña de la derecha, terciada hacia el centro y apoyando su brazo sobre el respaldo de un banco en el que el artista estampa su firma. Algo similar ocurre con la figura de Benito -el mayor de los varones-, que gira su cabeza para mirar a un punto lejano fuera de escena. La riqueza de la vestimenta, plenamente ilustrativa de los gustos burgueses de finales de siglo, demuestra la intención de mostrar una imagen distinguida y elegante. Los niños visten chaquetas estampadas y camisas con gran solapa blanca y lazo sobre el pecho. Entre las niñas, las gemelas lucen

¹Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

²Federico de Madrazo: *Luisa, Rosa y Raimundo de Madrazo, hijos del pintor*, 1845. Óleo sobre lienzo, 120 x 97 cm. Madrid, colección particular.

vistosos trajes de terciopelo granate con cuello y puños de encaje, y adornados sobre el pecho con prendedores en forma de ave. Ambas se adornan con lazo rojo en el pelo, pendientes y pulseras. Por su parte, la pequeña, en el centro de la composición, viste un rico traje de seda rosa con cuello blanco y mangas cortas, al tiempo que sostiene una muñeca entre sus brazos, cliché habitual en el retrato infantil del XIX al que Fierros recurre en el primero que realiza a su hija Pura (DF0169). Todos se sitúan ante un fondo de arboleda de aspecto otoñal que se abre a un claro en la parte izquierda. A su vez, en el ángulo inferior izquierdo, en primer término, el pintor sitúa un matorral de flores silvestres, motivo ornamental frecuente en su obra que emplea además como recurso compositivo para fijar el primer término. Este entorno vegetal podría situarnos ante la variante de retrato de jardín o parque, muy habitual en la época a la hora de representar figuras infantiles. Con todo, los elementos naturales de la escena juegan un papel de mero telón de fondo, sin llegar a definir espacio alguno. De hecho, y a pesar de tratarse de un retrato de grupo, Fierros sigue pensando en clave individual, de modo que el resultado no es más que la yuxtaposición de cinco retratos autónomos ante un fondo común, pero sin relación gestual, compositiva o narrativa entre ellos.

Sin embargo, en otros aspectos la obra se revela como una de las más interesantes de esta

etapa del artista. La destreza de Fierros en la captación de la dulzura de los rostros infantiles alcanza en este cuadro una de sus más altas cotas, con un estilo naturalista que ya se anuncia en otros retratos de sus hijos realizados en estos mismos años, y que demuestra su conocimiento de una larga tradición de retratos infantiles en la historia del arte europeo. La pincelada ágil y matérica que hace uso de una rica paleta cromática, y sobre todo el empleo de una iluminación vibrante, remite a modelos impresionistas que Fierros pudo conocer en París: el referente de Renoir y sus retratos infantiles resulta aquí evidente. El cambio que Fierros opera en cuanto a una luz que, ahora sí, comprende y asimila la complejidad de variaciones lumínicas en ambientes exteriores, demuestra un momento avanzado de su carrera y la consecución de un objetivo perseguido desde sus inicios. Obsérvese, en este sentido, el juego de reverberación lumínica en los rostros y sobre todo entre las hojas de los árboles, un modo de hacer que demuestra una asimilación más consciente de la problemática de la luz, tal y como Fierros acierta a plasmar en escenas de género de estos mismos años como *El maio en Ribadeo*. El artista da así un paso más en su evolución hacia un estilo más naturalista, en una obra que se adecúa plenamente a sus inquietudes durante su última etapa.

DF0944

MANUEL PEDREGAL Y CAÑEDO

1888

Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. aprox.

Destruído en el incendio que asoló el edificio histórico de la Universidad de Oviedo en octubre de 1934.

PROCEDENCIA

Oviedo, Iconoteca de la Universidad

INSCRIPCIONES

“Excmo. Sr. D. Manuel Pedregal y / Cañedo, alumno de esta Escuela, aboga- do y publicista, Diputado á Córtes y / ex-Ministro de Hacienda.” (en cartela adosada al lateral inferior del marco)

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Crabiffosse Cuesta – Marcos Vallaure, 2003, p. 143 (repr., cat. nº 207), 144; Vázquez-Canónico *et. al.*, 2008, p. 264; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 517-518, cat. 344 (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos del pintor.

Manuel Pedregal y Cañedo nació en Grado (Asturias) en 1831, y en 1843 se trasladó a Oviedo donde cursó el bachillerato y la carrera de Derecho. Fue decano del Colegio de Abogados de esta ciudad desde 1865, e ingresó en la Real Academia de la Historia al año siguiente. Ejerció una activa vida política, destacando durante el Bienio Progresista por su defensa de posturas democráticas. De ideología republicana, participó activamente en la Revolución de 1868 formando parte de la Junta Revolucionaria Provincial y siendo elegido concejal del ayuntamiento de Oviedo. En las Cortes Constituyentes de 1873, que proclamaron la República, fue diputado por Gijón y resultó elegido vicepresidente del Congreso y gobernador civil de La Coruña. Durante el gobierno de Emilio Castelar desempeñó el cargo de Ministro de Hacienda. Tras la Restauración monárquica abandonó la política y se centró en la abogacía con gran éxito. En Madrid fue miembro y posteriormente presidente del Ateneo y de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Fundó, junto con Francisco Giner de los Ríos, la Institución Libre de Enseñanza, de la que



fue rector de estudios y presidente de la Junta de gobierno. En 1881 volvió a la política como diputado por Oviedo, cargo que mantendría hasta su muerte en Madrid en 1896.

En el que sería su último encargo para la Universidad de Oviedo, Fierros representa a Pedregal en posición sedente, terciado hacia la izquierda y volviendo la mirada hacia el espectador. Ante un fondo de cierta dignidad, con pilastra acanalada a la izquierda, se acoda sobre una mesa en primer término en la que descansa un libro, al tiempo que sostiene un pequeño papel en su mano derecha sobre el regazo. Viste traje de chaqueta oscuro al que superpone la toga que lo identifica en su condición de abogado. Retratado a los 57 años, presenta un rostro afable, caracterizado por cabellos grisáceos y espeso bigote, y una expresión risueña que el artista capta con acierto. A pesar de la calidad de la imagen, podemos ver que se trata de un buen ejemplo de la evolución del estilo del pintor en su última etapa hacia un tratamiento más pictórico del retrato, con un modelado unificado en el rostro y una pincelada suelta que da preeminencia a la mancha sobre el dibujo.

DF0945

CAROLINA PERALTA AGUIAR¹

c. 1889

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, familia Trelles Peralta

Nacida en Buenos Aires en 1842, Carolina Mercedes Joaquina Antonina Peralta Alvear casó con el empresario asturiano Pío R. Trelles, emigrado a Argentina. El matrimonio tuvo tres hijos, y al menos el más joven, Pío, fue también retratado por el artista (DF0247). El único dato sobre el retrato que aquí comentamos, hoy en paradero desconocido, nos llega por una carta de Trelles a Fierros en la que acusa recibo del cuadro: “Recibí el retra-

¹ Obra inédita.

to de Carolina, que prueba una vez más su ciencia de usted. Si no fuera por hacerle una ofensa, me permitiría decir que es aún mejor que el de tamaño natural. Dígame ahora cuánto vale para remitirle su importe”². Del texto se deduce además que ha de tratarse de una versión en formato de busto de otro retrato de cuerpo entero. La fecha de la carta, 10 de marzo de 1889, nos permite precisar la datación de la obra.

² Carta de Pío R. Trelles a Dionisio Fierros. Ribadeo, 10-3-1889. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

DF0946

FERMÍN CANELLA SECADES

1890

Óleo sobre lienzo

Firmado, fechado y dedicado: “A mi amº. Fermín Canella / Dº. Fierros / 1890”

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Villa Pastur, 1973 a, p. 91; Villa Pastur, 1985, p. 127; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 519, cat. 345.

Fermín Canella (Oviedo, 1849-1924) fue un destacado escritor y cronista asturiano. Estudió Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad de Oviedo, doctorándose en 1871. En 1876 fue nombrado catedrático de dicha universidad, y en 1906 ocupó el cargo de rector. Asimismo, ejerció una activa labor en el campo de la cultura popular y en pro de esa

institución. Desempeñó la abogacía y se dedicó al periodismo colaborando asiduamente en diversas publicaciones de la prensa regional y nacional como *La Ilustración Gallega y Asturiana*, *Revista de Asturias* o *El Carbayón*. Con Fierros le unía una gran amistad desde que el pintor instaló su residencia en Oviedo, tal y como atestigua la numerosa correspondencia que ambos mantenían, y que tras la muerte del artista continuaría su viuda.

Los pocos datos que conocemos del retrato nos han llegado por anotaciones personales de Gamallo Fierros.

DF0947

MARÍA DE LA SOLEDAD CASANI Y QUERALT, NIÑA¹

c. 1890

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 562, cat. 420

Se trata de una de las hijas de Juan Casani y Bernaldo de Quirós, conde de Giraldele, y María de los Dolores de Queralt y Bernaldo de Quirós, condesa de Cifuentes. Aunque el artículo necrológico de *El Carbayón* indica

¹ Obra inédita

de manera general que Fierros retrató a su familia², sólo hemos encontrado documentado este retrato, a falta de localizar las obras, por una carta que el aristócrata envía al artista en pago por su realización: “he entregado a D. Victoriano Suárez la cantidad de “quinientas” pesetas que recibirá Usted en esa por medio de D. Juan Martínez por importe del retrato de mi hija Soledad, cuyo recibo espero me comunicará”³. Nacida en 1889, la niña hubo de ser retratada en la primavera de 1890, durante una estancia del pintor en Madrid.

² Fierros, 1894 a, s.p.

³ Carta del conde de Giraldele a Dionisio Fierros, Madrid, 28-6-1890. Ribadeo (Lugo), archivo Gamallo Fierros.

DF0948

MANUEL VALLE FERNÁNDEZ

1891

Óleo sobre lienzo, 217 x 153 cm.

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

La Habana, Centro Asturiano

BIBLIOGRAFÍA

El Carbayón, 1891, s.p.; Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 14, 520, cat. 346.

DOCUMENTACIÓN

Carta de Juan Bances a Dionisio Fierros, Madrid, 14-10-1891. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. Carta de Juan Bances a Dionisio Fierros, Madrid, 21-10-1891. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros. En anotaciones personales, Fierros indica que cobró 5500 pesetas por esta obra.

Apuntes autobiográficos: “Uno de cuerpo entero del presidente del Centro Asturiano, lo hice últi...” (aquí se ha perdido la hoja manuscrita que continúa el relato).

Manuel Valle fue un industrial tabaquero de origen asturiano emigrado a Cuba en la década de 1860, donde logró amasar una gran fortuna. Fue fundador y primer presidente del Centro Asturiano de La Habana desde 1886. Destacó como importante benefactor en la capital cubana, impulsando entre otras empresas la construcción en 1897 de la Quinta

Covadonga, institución sanitaria precursora del actual Hospital Salvador Allende. A su regreso a Asturias, casó con su sobrina Concha Heres, estableciéndose en el palacete ovetense, hoy desaparecido, que llevaba el nombre de esta.

El cuadro fue realizado a petición del Centro Asturiano de La Habana, que deseaba tener un retrato de su presidente. Fierros recibe el cometido por medio de Juan Bances, que en carta de 14-10-1891 le traslada la petición de la Junta Directiva, que deseaba solicitarlo a un pintor asturiano¹. En la misiva se indica que habría de ser un retrato de cuerpo entero, de 217 x 153 cm., y que “desean tenerlo en La Habana para últimos de diciembre, con objeto de inaugurar el nuevo local del Centro en los primeros días de enero”². En carta de 21-10-1891, Bances responde a la aceptación de Fierros estipulando las últimas condiciones del encargo y solicitando presupuesto³. Sabemos que el pintor realizó la obra en el tiempo estipulado, y que según sus propias

¹ Carta de Juan Bances a Dionisio Fierros, Madrid, 14-10-1891. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

² Carta de Juan Bances a Dionisio Fierros, Madrid, 14-10-1891. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

³ Carta de Juan Bances a Dionisio Fierros, Madrid, 21-10-1891. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

anotaciones cobró por él 5500 pesetas, siendo así su obra más cotizada. En sus apuntes autobiográficos también menciona el cuadro entre sus encargos para Ultramar: “Uno de cuerpo entero del presidente del Centro Asturiano, lo

hice últi...”⁴: el relato de sus memorias queda interrumpido justo en ese punto, al perderse el resto del manuscrito.

⁴ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

DF0949

PEDRO SANTOS-SUÁREZ Y CARRÍO, MARQUÉS DE MONTEAGUDO

1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 562, cat. 421.

El cuadro aparece mencionado en dos cartas que el artista dirige a su mujer desde Madrid. El 8 de mayo de 1894 escribe: “Al Marqués de Monteagudo lo veré mañana para darle su retrato”¹; y cuatro días más tarde: “Ayer entregué el retrato del Marqués de Monteagudo; les gustó mucho y quedé en volver a almorzar con ellos un día cualquiera.”². También figura

entre las obras citadas en la nota necrológica que publica el periódico *El Carbayón* tras la muerte de Fierros³.

Aunque en todos estos casos se cita sólo por su título nobiliario, ha de tratarse con toda seguridad del retrato de Pedro Santos-Suárez y Carrió, marqués de Monteagudo por su matrimonio con Josefa Jabat y Magallón, primera propietaria del título, ya que su hijo Leonardo no heredaría el marquesado hasta la muerte de su madre en 1908. Esta era hija de María del Pilar Magallón y Campuzano (DF0001) y nieta de los marqueses de San Adrián que habían ejercido como protectores de Fierros durante su juventud. La obra viene así a sumarse a otros retratos de la familia de San Adrián realizados con anterioridad.

¹ Carta de Dionisio Fierros a Antonia Carrera. Madrid, 8-5-1894. Ribadeo, archivo Gamallo Fierros. Anexo 38.

² Carta de Dionisio Fierros a Antonia Carrera. Madrid,

12-5-1894. Ribadeo, archivo Gamallo Fierros. Anexo 39.

³ *Fierros*, 1894 a, s.p.

DF0950

RETRATO DE NIÑA¹

c. 1894

Óleo sobre lienzo, 37 x 28 cm.

Firmado: “Dº. Fierros” (lat. der.)

Paradero desconocido

Sin conocer la identidad de la niña, la obra ha de datarse en fechas próximas al retrato de Eugenia Fierros Fernández (DF0273), con el que guarda estrechas similitudes. Ambos comparten el mismo esquema de busto corto, con la figura en posición estrictamente frontal, mirando al espectador y ante un fondo indefinido, aunque en este caso el fondo se aclare con tonalidades parduzcas que reciben cierta gradación cromática. Resulta llamativa también la coincidencia casi exacta del atuen-



do de pelo blanco, muy espeso y abultado, que se trabaja con una pincelada muy difusa, ganando en este caso cierta vivacidad con

¹ Obra inédita.

los tonos verdes y rojos de la cinta que rodea el rostro en la capota. La textura espesa del vestido se trabaja aquí con una pincelada más vaporosa, donde apenas se diferencian los elementos geométricos del anterior. El tratamiento suave y delicado de las facciones, con un modelado unificado, permite introducir el efecto de atmósfera que diluye las formas y

potencia esa sensación sutil y etérea. La entonación rosada del rostro, que se complementa con el cromatismo del vestido, refuerza la sensación de candidez que el pintor persigue para retratar a la pequeña. No obstante, la expresión resulta más ausente en esta ocasión, mirando a un punto lejano y sin la complicidad de la anterior.

DF0951

LA MARQUESA DE NARROS

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 561, cat. 413.

Ha de ser Josefa del Corral y de Suelves (1815–1893), VI marquesa de Narros. Hija de Fausto Ignacio del Corral y Azlor de Ara-

gón (1790-1837), V marqués de Narros, y de Rosa o María de la Purificación Suelves y Azlor de Aragón (1786-1842), casó con Manuel de Areyzaga y Magallón. La vinculación de este con la familia de los marqueses de San Adrián puede ser el nexo con Fierros, aunque la dama también había posado para Madrazo en 1842. A la muerte de su esposo en 1870, contrajo segundas nupcias con Joaquín Vera Olazábal (1815-1895).

DF0952

EL MARQUÉS DE NARROS

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 561, cat. 414.

Partiendo de la identificación de la marquesa de Narros con Josefa del Corral y de Suelves, este ha de ser Manuel de Areyzaga y Magallón (+ 1870), o Joaquín Vera Olazábal (1815-1895).

DF0953

EL MARQUÉS DE CANILLEJAS

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 541, cat. 366.

Suponemos que se trata de Manuel Vereterra y Lombán (1852-1931), quinto hijo de los marqueses de Gastañaga (DF0922 y DF0191), y segundo esposo de la marquesa de Canillejas, Isabel Armada y Fernández de Córdoba (1848-1909).

DF0954

LA MARQUESA DE CANILLEJAS

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 541,

cat. 367.

Se trataría de Isabel Armada y Fernández de Córdoba, marquesa de Canillejas, hija del marqués de San Esteban (DF0937).

DF0955

LOS HIJOS DE LOS MARQUESES DE CANILLEJAS¹

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 541, cat. 368

Fierros menciona esta obra bajo el epígrafe “Los niños de Canillejas” en un listado de

¹ Obra inédita.

cuadros pintados en Oviedo desde 1879. Indica que cobró 4000 reales por su realización. Se trata probablemente de los hijos de Isabel Armada y Fernández de Córdoba, marquesa de Canillejas, con su segundo marido, Manuel Vereterra y Lombán. A falta de datos más concretos, hemos de suponer que se trata de un retrato conjunto –si no de todos, al menos de alguno de los seis hijos que tuvo el matrimonio-, y no de varios retratos individuales.

DF0956

CÉSAR CAÑEDO Y SIERRA, CONDE DE AGÜERA

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 553, cat. 378.

DOCUMENTACIÓN

En el listado de obras realizadas en Oviedo desde 1879, Fierros menciona el retrato del conde de Agüera.

Aunque podría referirse a Castor Cañedo y Lamas, IV conde de Agüera –cuñado de José María de Sierra y Quirós a quien ya había re-

tratado el artista (DF0182 y DF0932)-, por las fechas en que nos movemos es más probable que se trate de su hijo César Cañedo y Sierra (Oviedo, 1851 – Madrid, 1919), quien ostentaba el título desde 1875. Tras formarse en el Colegio de Caballería desde 1866, Cañedo fue elegido diputado provincial en varias ocasiones, y posteriormente diputado en Cortes y senador vitalicio. Fue presidente del Centro de Asturianos de Madrid y miembro de la Academia de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo. Destacó como pintor y fotógrafo aficionado, llegando a alcanzar importantes premios en concursos nacionales.

DF0957

LA CONDESA DE AGÜERA

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 553, cat. 379.

Fierros menciona el retrato de la condesa de Agüera en el listado de obras realizadas en

Oviedo desde 1879. No se indica si se trata de Francisca González-Longoria y Leal, primera esposa del V conde de Agüera, o de su hermana Alicia González-Longoria y Leal (+1914), con la que el conde contrajo matrimonio tras la muerte de la anterior. El artista indica que cobró 4000 reales por su realización.

DF0958

LA HIJA DEL CONDE DE AGÜERA¹

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 554, cat. 380

El cuadro se menciona en el listado de retratos realizados por Fierros en Oviedo desde

¹ Obra inédita.

DF0959

EL CONDE DE PEÑALVER

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 563, cat. 428.

Se trata probablemente de Nicolás Peñalver y Zamora, III conde de Peñalver y VI marqués de Arcos (1853-1916). Miembro de una familia aristocrática establecida en Cuba, su abuelo Nicolás de Peñalver y Cárdenas, a quien

1879. No se especifica si se trata de María de los Ángeles Cañedo González-Longoria (1870-1963), hija del conde de Agüera con su primera esposa; o de María Magdalena Cañedo González-Longoria (n. 1885), nacida del matrimonio de aquel con su segunda mujer, Alicia González-Longoria y Leal. El pintor indica que realizó dos copias del retrato y que cobró 2000 reales.

se le concedió el título, fue alcalde ordinario de La Habana en 1846, ciudad en la que nació Peñalver y Zamora. Diputado por Oviedo en diversas ocasiones, fue también alcalde de Madrid entre 1892 y 1895. Desde este cargo fue uno de los principales impulsores de la construcción de la Gran Vía, además de la creación de la Asociación Matritense de Caridad y de la Banda Municipal. Ostentó también el título de marqués de Arcos, además de las grandes cruces de Carlos III y de Isabel la Católica.

DF0960

LA CONDESA DE PEÑALVER

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 563, cat. 429.

Identificando al conde de Peñalver con Nicolás Peñalver y Zamora, se trataría en este caso de su esposa María del Socorro García de Paredes y Argüelles (n. 1852).

DF0961

RAMÓN CUERVO

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 558, cat. 402.

OBSERVACIONES

Fierros cobró 4000 reales por la realización de este retrato, según consta en sus anotaciones personales. Asimismo, indica que pintó una copia del cuadro por la que cobró la misma cantidad.

DF0962

RAMÓN ALVERA¹

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 561, cat. 411

¹ Obra inédita.

DOCUMENTACIÓN

La obra aparece mencionada en el listado de retratos que Fierros pintó en Oviedo desde 1879.

DF0963

EL SUEGRO DE ORDÓÑEZ¹

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 561, cat. 412

¹ Obra inédita.

DOCUMENTACIÓN

Fierros menciona así esta obra, incluida en el listado de retratos que realizó en Oviedo desde 1879. Es probable que se refiera a algún miembro de la familia ovetense de los Díaz Ordóñez que el artista retrató en varias ocasiones (DF0187-DF0190, DF0270).

DF0964

MARÍA DE LA CONCEPCIÓN GONZÁLEZ
ALEGRE

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p. (cit. como *señora de Builla*);
Rodríguez Paz, 2014 c, p. 564, cat. 430.

OBSERVACIONES

Miembro de una destacada familia de la burguesía comercial ovetense, es la esposa del médico Plácido Álvarez-Buylla y Santín (DF0235).

DF0965

JUANA, ESPOSA DE EVARISTO DE LA RIVA

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 564, cat. 431.

DF0966

LOS HIJOS DE IGNACIO HERRERO

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 564, cat. 436.

OBSERVACIONES

Aunque citado de forma conjunta en el artículo de *El Carbayón*, podría tratarse de varios retratos individuales de los hijos del banquero, entre los que se encontraría el de Policarpo Herrero Vázquez.

DF0967

LA MARQUESA DE MALPICA

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 563, cat. 425.

DF0968

EL SEÑOR GONZÁLEZ OLIVARES

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 564, cat. 433.

DF0969

LA SEÑORA DE GONZÁLEZ OLIVARES

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 564, cat. 434.

DF0970

EL GENERAL BLASSER

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 554, cat. 381.

DF0971

ODÓN R. TRELLES

Óleo sobre tabla, 75 x 52 cm.

Firmado: "D. Fierros" (lat. inf.)

Buenos Aires (Argentina), Centro Asturiano

BIBLIOGRAFÍA

Fernández García, 1997 b, p. 72-73; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 548, cat. 373.

Según la catalogación de Fernández García, se trata de un retrato en formato ovalado. Se encuentra en un estado de abandono absoluto.

Es sin duda uno de los retratos que Fierros pintó por fotografía para su clientela en Buenos Aires.

Odón Rodríguez Trelles Graña, hermano de Pío R. Trelles Bermúdez, nació en 1839 en Villaviciosa de Solosancho, Ávila. Tomó como su último apellido el segundo de su madre, la ribadense Francisca Bermúdez Graña. Igual que su hermano, emigró a Buenos Aires; allí casó con Virginia Tomkinson de Alvear, con la que tuvo cuatro hijos.

DF0972

ANTÓNIO BERNARDO DA COSTA CABRAL, MARQUÉS DE TOMAR

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 551-552, cat. 376.

Nació en Fornos de Algodres en 1803, en el seno de una familia acomodada, siendo sus padres António Bernardo da Silva Cabral y Francisca Vitória Rebelo da Costa Côrte-Real. Cursó los estudios de Derecho en la Universidad de Coimbra, obteniendo el título de abogado a la edad de veinte años. Terminados sus estudios, se afilió al partido constitucionalista portugués, tras lo cual participó activamente en la Revolución de 1823, aunque el fracaso de esta le obligó a exiliarse a Francia. De regreso a Portugal, ocupó diversos cargos parlamentarios. En 1839 fue nombrado Ministro de Justicia, cargo desde el que promovería destacadas labores de modernización del sistema judicial portugués. Posteriormente su espíritu revolucionario se atenúa para dejar paso a ideas más conservadoras. En 1842 fue nombrado Primer Ministro, emprendiendo notables reformas en la

administración, en la organización municipal, en la puesta en marcha de una ley de sanidad pública o en el progresivo dismantelamiento de la Guardia Nacional. Las duras críticas a su gestión desencadenaron en 1846 el movimiento conocido como Maria da Fonte que le forzó a renunciar al poder y exiliarse de nuevo. De vuelta en Portugal, en 1849 fue nombrado Embajador en España, pero pronto volvió a su país para ocupar de nuevo y durante un breve período el puesto de Primer Ministro hasta ser derrocado en 1851. Posteriormente fue Embajador en Brasil (1869) y ante la Santa Sede (1870), puesto este último en el que se mantuvo hasta su fallecimiento en 1889. En 1845, en reconocimiento a los servicios prestados a la Corona, fue nombrado conde de Tomar, título que se le ampliaría en 1879 como marqués de Tomar como nueva gratitud a su labor.

El único dato que nos ha llegado de su retrato es la mención en el artículo necrológico de *El Carbayón* de 1894, que lo cita como conde de Tomar a pesar de haber sido elevado ya al título de marqués. Desconocemos si esto se debe a que fue retratado por Fierros antes de esta modificación.

DF0973

EL GENERAL MATA Y ALÓS

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.

Francisco de Mata y Alós, II conde de Torre Mata, nació en Girona en 1807 y falleció en Madrid en 1884. General y político, inicia su carrera en el cuerpo de Artillería para luego ascender a teniente de milicias. Entra a servir en el cuerpo de la Guardia Real de Infantería,

y aquí alcanza el grado de teniente coronel, luchando junto a los liberales en la primera guerra carlista. Posteriormente asciende a mariscal de campo y a teniente general. Fue ministro de Marina e, interinamente, de Guerra. Por su actuación militar fue dos veces condecorado con la cruz de San Fernando. Murió siendo senador vitalicio, nombramiento que se le otorgó en 1881, después de haberlo sido electivo por la provincia de Lleida.

DF0974

JUAN CASANI Y BERNALDO DE QUIRÓS,
CONDE DE GIRALDELI

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 562, cat. 419.

El artículo necrológico de *El Carbayón* menciona entre los retratos realizados por Fierros el del conde de Giraldeli¹. Ha de tratarse, con toda seguridad, de Juan Casani y Bernaldo de Quirós (1850-1912), IV conde de Cron y VI

¹ *Fierros*, 1894 a, s.p.

de Giraldeli. La reseña de prensa indica que el pintor retrató también a su familia; no obstante, tan sólo tenemos constancia documental del retrato que hizo de su hija Soledad por una carta que el aristócrata envía al artista en pago por su realización². La niña, nacida en 1889, fue la octava de los trece hijos que tuvo de su matrimonio con M^a de los Dolores de Queralt y Bernaldo de Quirós.

² “he entregado a D. Victoriano Suárez la cantidad de “quinientas” pesetas que recibirá Usted en esa por medio de D. Juan Martínez por importe del retrato de mi hija Soledad, cuyo recibo espero me comunicará”. Carta del conde de Giraldeli a Dionisio Fierros, Madrid, 28-6-1890. Ribadeo, archivo Gamallo Fierros.

DF0975

LA MARQUESA DE CILLERUELO

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p. (cit. como marquesa de Ciruelo); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 561, cat. 416.

Ha de tratarse de María Rafaela de Mioño y Urra (1821-1905), XI marquesa de Cilleruelo.

DF0976

EL MARQUÉS DE CILLERUELO

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p. (cit. como *marqués de Ciruelo*); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 561, cat. 415.

Ha de tratarse de Ignacio Fernández de Henestrosa y Santisteban (1819-1896), esposo de la XI marquesa de Cilleruelo.

DF0977

EL MARQUÉS DE CASA TORRES

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 562, cat. 418.

Citado en el artículo necrológico de *El Car-*

bayón, quizá se trate de Anastasio Carrillo de Albornoz y Cárdenas (1834-1871), V marqués de Casa Torres o, con menor probabilidad, de Cesáreo de Aragón y Barroeta Aldama (1864-1954), esposo de Blanca M^a Carrillo de Albornoz y Elío (1869-1935), VI marquesa de Casa Torres, VI condesa de la Rosa y XVII vizcondesa de Baiguer.

DF0978

EL DUQUE DE MEDINA DE LAS TORRES

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 562, cat. 417.

Ha de tratarse de Fernando Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba (1815-1867), o bien de su hijo Alfonso Osorio de Moscoso y Osorio de Moscoso (1857-1901).

DF0979

EL DUQUE DE ARIÓN

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 562, cat. 422.

Probablemente Joaquín Fernando Fernández de Córdoba, VII duque de Arión (1845-1891).

DF0980

EL DUQUE DE UNIÓN DE CUBA

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 563, cat. 426.

Ha de tratarse de Bernardo Luis Tacon y Hewes, III duque de Unión de Cuba (1844-1914).

DF0981

RETRATO DE UN CABALLERO DE SANTIAGO

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Augusto Bacariza, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VI, nº 4; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 555, cat. 386.

DF0982

CÁNDIDO VARELA ACUÑA

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Carmen Novoa, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VI, nº 9; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 555, cat. 388.

DF0983

CABEZA DE MUJER

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Baronesa de Abella, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 25; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 555, cat. 385.

DF0984

FELIPE POLO¹

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 558, cat. 403

¹ Obra inédita.

OBSERVACIONES

En una relación de encargos de retratos realizados, Fierros hace constar que cobró por esta obra 2000 reales.

DF0985

EL SEÑOR ORTIZ DE PINEDO

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 563, cat. 427.

DF0986

EL SEÑOR PINEDO

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 564, cat. 432.

DF0987

EL GENERAL PAREDES

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 565, cat. 437.

DF0988

EL CATEDRÁTICO TERRERO

c. 1879-1894

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 564, cat. 435.

Catedrático de Física de la Universidad de Oviedo.

DF0989

APUNTE PARA UN RETRATO DE ALFONSO XII¹

c. 1879-1885

Lápiz sobre papel

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Ribadeo, Dionisio Gamallo Fierros

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 536, cat. 361 (repr.)

Boceto preparatorio para un retrato de Alfonso XII. Vestido con chaqué y luciendo la insignia del Toisón de Oro, se representa de cuerpo entero y de pie, en un interior palaciego. Sigue la tipología de retrato de aparato, situándose junto a una mesa en la que descansa la corona, y en la que el monarca apoya su mano derecha. Al otro lado, en un segundo plano, se coloca un sillón, elemento habitual de esta tipología de retrato de corte pero que no encontramos en otros ejemplos realizados por Fierros. Esta diferencia, junto con el aspecto del rostro del monarca, con bigote y espesas patillas, nos hace creer que se trate de un boceto para alguno de los retratos que el artista pintó en Oviedo después de 1879 (DF0925-DF0929).



¹ Obra inédita.

DF0990

CARICATURAS DE PERSONAJES LUARQUESES

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 220 x 280 cm.

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Familia Rey Blanco Ortiguera (herederos de Humberto Blanco)

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca..., 1994-1995, s.p., nº 26

En dos hojas de papel el artista reproduce las caricaturas de perfil de varios vecinos de Luarca con los que hubo de trabar amistad a raíz de sus frecuentes estancias en la localidad. Como consta en la dedicatoria del reverso, las regaló a su amigo B^a Olavarrieta. Además de constatar la intencionalidad de Fierros en su faceta de caricaturista, con obras pensadas para un entorno próximo, resulta interesante el valor documental de estos ejemplos en los que incluye el nombre de cada efigiado, asignándole además a cada uno un seudónimo a modo de humorístico título nobiliario o militar. Así, personajes como Claudio Oliveros, Benigno Domínguez Gil, José Bayón, José Olavarrieta o Ricardo Piedra aparecen carica-



turizados, no sólo en el aspecto físico, junto a motes como Vizconde pagano, Embajador de Siam, Héroe de Tizón, Mayor General de Plaza, e incluso otros más irreverentes como Marqués del Fornicio o Arremangado Jefe de Sección levada, que demuestran un propósito mordaz desde la complicidad de artista y efigiado. El propio pintor se incluye en esa lista bajo el mote de Diego de la Cazatap (¿)¹, y firmando en el margen con el mismo tono jocoso: “Dn. Dionisio Fierros, laureado pintor / y dibujante de estas caricaturas”. Tanto su apariencia como el estilo del dibujo llevan a adscribir estas obras a su última etapa.

¹ Apenas legible, el nombre probablemente esté cortado en la reproducción de la imagen.

DF0991

CARICATURAS DE PERSONAJES LUARQUESES

c. 1879-1894

Lápiz sobre papel, 220 x 280 cm.

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Familia Carmona Blanco Ortiguera (herederos de Humberto Blanco)

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca..., 1994-1995, s.p., nº 27



DF0992

LA MUÑEIRA

1858

Óleo sobre lienzo, 130 x 198 cm.

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Adquirido por el duque de Montpensier el día de la inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860; Sevilla, palacio de San Telmo; pasó a colección particular con la venta de bienes del palacio.

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 1858; Madrid, 1860; Londres, 1862

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de las obras..., 1860, p. 12, nº 75; Goizueta, 1860, p.1; *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378; Marín, 1860, s.p.; *Exposición internacional...*, 1862, p. 148-149, nº 1617/1947; Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 244; Fierros, 1894 a, s.p.; Pérez Martínez, 1894, s.p.; Basa, 1909, p. 66; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Méndez Casal, 1923, s.p.; Suárez, 1936, p. 390; Gamallo, 1960, s.p.; Villa Pastur, 1972 c, p. 45; Villa Pastur, 1973 a, p. 76-78; Villa Pastur, 1973 b, p. 47; López Vázquez, 1974, p. 9; Villa Pastur, 1977, p. 134; Carreras, 1988, p. 273 (repr.); López Vázquez, 1988, p. 141; Arbués, 1990, p. 4062; López Vázquez, 1993, p. 166; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 11, 27-29, 53; López Vázquez, 1997, p. 286-287; Vilanova, 1998, p. 47-49 (repr.); Ledo, 1999, p. 79; López Vázquez, 1999, p. 367; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 11; López Vázquez, 2000, p. 26; Coronas, 2002, p. 325, nota 62; García Quirós, 2002, p. 107, 109; Römer, 2003, p. 405; González Pérez, 2005, p. 29; Barón, 2007 a, p. 230; Castro, 2011, p. 76, 77 (repr.); Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334, 338; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 247-254, 261 (repr. fig. 1); *Masaveu 175 aniversario*, 2015, p. 20; Castelao, 2018, p. 64.

El interés por asuntos costumbristas de inspiración folclórica que Fierros desarrolla durante su primera estancia en Galicia le lleva a realizar, además de *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296) y otras escenas de menor tamaño, esta segunda composición de gran formato que presenta en la Nacional de 1860. La intención del artista no es muy distinta en este caso, centrando ahora su aten-



ción en el tema del baile como manifestación pintoresca de las costumbres del pueblo, que le permite una vez más presentar un repertorio de tipos y trajes que previamente ensaya por separado: se han catalogado los estudios de la mujer de pie a la derecha con los brazos cruzados (DF0282), la pareja de enamorados (DF0994), el hombre sentado de espaldas (DF0284) y el perro durmiendo en el ángulo inferior izquierdo (0402). Además, el carácter singular de la muñeira como baile más identificativo del folclore gallego fue reseñado desde la literatura de la época: Manuel Murguía alude en su *Historia de Galicia* a la complejidad de su métrica dentro de los cantos populares¹, mientras Emilia Pardo Bazán ofrece una detallada descripción del baile subrayando su pintoresquismo:

“Cuando con estas bizarras ropas salen a bailar la tradicional *muiñeira* –danza nacional desde mucho antes de los remotos tiempos en que guerrillas gallegas y lusitanas auxiliaban a Aníbal y contrastaban el poder de Roma–, es imposible imaginar más regocijado y pinto-

¹“Dividiremos los cantares en varios grupos, que los mismos campesinos distinguen con los nombres de muiñeiras, cantar de *pandeiro*, *alalás*, *ani-novo*, *maios*, etc. Las *muiñeiras* tienen una metrificacón sobrado caprichosa. Se componen, por lo regular, de cuatro o más versos (...). Creemos que ninguna otra provincia de España conozca tan rara metrificacón, cuya gran melodía solo perciben oídos acostumbrados a ello, pudiendo decirse, desde luego, que es nuestro metro nacional.” Manuel Murguía: *Historia de Galicia*, 1865, p. 252-253, cit. desde López Quintáns, 2014, p. 49.

resco golpe de vista: pasan las mujeres, bajos y entronados los ojos, la trenza al viento, arrebolada la tez, movido el dengue por la oscilación del seno, rozando unas con otras las yemas de los dedos, el pie hiriendo blandamente la tierra, en cadencioso girar, arremolinándose a cada vuelta del cuerpo las sayas multicolores, mientras la gaita exhala sus sonidos agrestes y melancólicos, graves o agudos, pero siempre penetrantes, y el tamboril apresura la repercusión de sus notas secas y estridentes, y la pandereta lanza sus carcajadas melodiosas, y los cohetes aran con surcos de luz el cielo, y caen disolviéndose en lágrimas de oro y carmín.”²

La crítica de arte, que alaba la novedad temática de estos cuadros tras su exposición en la Nacional de 1860, califica *La muñeira* en comparación con *La romería* como “de más sencilla composición, pero en cambio más acertada”³. Fierros sigue componiendo en friso, colocando los personajes en un primer término muy acusado y ante un fondo de paisaje que actúa como mero telón, aplicando los recursos clasicistas que había aprendido en la Academia. Pero ahora quiere romper la marcada horizontalidad de la escena introduciendo una diagonal que aporte ilusión de profundidad, y que arranque de los enamorados en el ángulo inferior derecho, pasa por la pareja central y nos conduce hasta el fondo con una abertura entre los árboles hacia un paisaje de montaña. Una diagonal que además busca establecer diferentes planos diferenciando grupos a ambos lados de la pareja, desde el triángulo en sombra que fija el primer término hasta el resto de tipos de pie ante el peñasco. Por otra parte, el pintor acota las dimensiones de la escena y reduce considerablemente el número de figuras. Así, el abigarramiento de *La romería*, que en su multiplicidad de personajes y acciones “no forma conjunto”⁴, se simplifica al subordinar toda la acción a la pareja de bailarines que preside la composición.

Sin embargo, esta mejora en la unidad compositiva se pierde, a juicio de la crítica, por el uso

del color. *El Museo Universal* comenta que “los cuadros del señor Fierros están bastante bien dibujados, tienen trozos de buen color, pero los hay asimismo que desdican, porque es en su mayor parte falso el color y parece que no hay en él unidad”⁵, opinión que comparte el crítico de *La Época* cuando recomienda evitar “la entonación algo fría que domina en los cuatro cuadros, y que les da cierta monotonía”⁶, y por el de *El clamor público* que censura sus tonos “muy falsos e iguales”⁷. La idea de falsedad que denuncian estos críticos, vinculada con el concepto de *verdad* tan frecuente en las poéticas del arte del XIX, hemos de entenderla dirigida a la escasa variación tonal con que se aplica una gama cromática que el pintor hubo de aprehender de la realidad, al menos en lo que a trajes se refiere, pero que trabaja con un resultado poco eficaz. Fierros está empleando una luz tenebrista, de tonalidad amarillenta, muy dirigida, y propia de interior, que a la hora de tratar una escena al aire libre acarrea incoherencias lumínicas y cromáticas por obviar los efectos de variedad tonal y de reverberación de la luz que se producen en un ambiente exterior, algo que no superará hasta su última etapa creativa. Fierros quiere pintar como un naturalista, pero piensa como un artista académico que en la búsqueda de esos recursos no acude a la observación directa del medio sino a la tradición del Museo, con lo que el resultado parece un tanto artificial. Esta mentalidad académica es la que le lleva también a dar una gran importancia al dibujo a la hora de construir las formas, un dibujo que la crítica, aún conservadora, coincide en alabar⁸, pero que juega en contra de una resolución naturalista al ir acompañado de un modelado que monumentaliza las figuras y las fosiliza en su movimiento, restando credibilidad a la escena. En este sentido, resulta interesante la crítica

⁵ *Exposición de Bellas Artes* a, 1860, p. 378.

⁶ *Exposición de Bellas Artes* b, 1860, p. 378.

⁷ Marín, 1860, s.p.

⁸ “En resumen, los cuadros del señor Fierros están bastante bien dibujados [...]” (*El Museo Universal*, 25-11-1860); “Es menester que dé más variedad de colorido a sus bien dibujadas figuras”. (*El clamor público*, 27-10-1860).

² Pardo Bazán, [s.a.], p. 127-128.

³ *Exposición de Bellas Artes* a, 1860, p. 378.

⁴ *Exposición de Bellas Artes* a, 1860, p. 378.

ca vertida por J. Palet y Villava en *La Iberia*: “El colorido brillante y pastoso nos parece sin embargo un poco convencional, y en cuanto a la ejecución están hechos los cuadros de Fierros demasiado al efecto, muy abocetados si se atiende al tamaño que tienen, y vemos a su autor expuesto a caer en la manera, y la manera nunca es estilo. Estudie este artista a Teniers, el coloso en el género a que parece dedicarse, y observará la conciencia y escrupulosidad que empleaba en la conclusión de sus obras el pintor flamenco”⁹.

Vemos que en primer lugar se insiste en censurar el uso del color como algo convencional y poco novedoso, igual que las críticas anteriores. Esta afirmación nos lleva a una idea fundamental que se defiende aquí y que es en definitiva una de las principales poéticas del momento: el concepto de originalidad, es decir, la singularidad o los rasgos distintivos en el estilo de un artista en comparación con sus contemporáneos. En relación con esta búsqueda de un estilo original está la afirmación “vemos a su autor expuesto a caer en la manera, y la manera nunca es estilo”. Es decir, se está censurando lo que el crítico considera una forma de trabajar amanerada, un estilo deturpado, pintando a la manera de otros artistas, como un manierismo que se aleja de la verdadera esencia del estilo. Y se alude a esta cuestión poniendo de ejemplo lo que se juzga como una ejecución demasiado al efecto, es decir, una forma de trabajar con una factura suelta y una pincelada muy rápida que en parte se libera de la línea de dibujo y que apuesta por los efectos pictóricos consiguiendo un resultado más abocetado. Este tipo de ejecución es el que en este momento estaba empezando a ponerse de moda en la pintura española, como consecuencia de la recuperación de la figura de Velázquez como el gran maestro a seguir, y de toda una forma de pintar basada en la potenciación de los efectos pictóricos a través de la luz, el color y una pincelada fuerte. Por lo tanto, desde el punto de vista del crítico que no valora de forma positiva esa novedad, este modo de trabajar no es más que un manierismo de la pintura de Velázquez carente de toda

⁹ Palet, 1860, s.p.

originalidad. Pero además vemos que se juzga esta técnica abocetada atendiendo al tamaño de los cuadros, considerándola poco adecuada para obras de gran formato como las que presenta Fierros, y recurriendo al ejemplo de Teniers: no olvidemos que, en aquel momento de auge del cuadro de costumbres, el referente de la tradición holandesa y flamenca era considerado desde Madrid como un modelo a seguir, y Teniers, bien representado en el Museo del Prado, como el principal maestro del género¹⁰. Esta apreciación debemos entenderla desde el concepto de modo, es decir, un estilo aplicado con determinados recursos en función de un contenido o género concreto¹¹. Lo que propone el crítico es una adecuación de esta técnica al efecto a obras de pequeño formato, donde el abocetamiento está justificado, pero no así en obras de gran tamaño. En el caso de los cuadros de Teniers, de pequeñas dimensiones, a pesar de emplear una factura pictórica tienen un acabado final que es, en definitiva, lo que Palet valora aquí como elemento definidor del estilo y de la expresión de la obra¹².

Antes de ser presentado en la Nacional de 1860, el cuadro formó parte de la Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Galicia que organizaba la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Santiago en 1858. El catálogo de la muestra no especifica el título de las obras incluidas más allá de una mención genérica; sin embargo, podemos constatar la presencia de *La muñeira* gracias a una fotografía de A. Cisneros –a la sazón, una de las fotografías más tempranas tomadas en Galicia– que recoge una vista del tramo oeste del claustro del monasterio de san Martín Pinario, sede de la exposición¹³. En la imagen, además de otros cuadros como *De ruada* (DF1000), *Una familia gallega* (DF0999) o los retratos de Carmen Moscoso de Altamira (DF0034), Juan Nepomuceo Jaspe Montoto (DF0035) y sus hijos (DF0036), figura el cuadro que aquí comentamos, y que ha de co-

¹⁰ Reyero – Freixa, 2005, p. 122.

¹¹ Bialostocki, 1973, p. 15.

¹² “observará la conciencia y escrupulosidad que empleaba en la conclusión de sus obras el pintor flamenco”. Palet, 1860, s.p.

¹³ Cabo – Costa, 1996, p. 78.

rrponder con el que el catálogo reseña como “cuadro original de costumbres gallegas, de grandes dimensiones”¹⁴. Durante la exposición, el propio Cisneros tomaría una fotografía del cuadro, dos años antes de que Clifford hiciera lo mismo en Madrid. El valor de este do-

¹⁴ Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 115.

DF0993

BOCETO DE *LA MUÑEIRA*

c. 1858

Óleo sobre lienzo, 30 x 43 cm.

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Madrid, José Páramo, 1973; Madrid, mercado de arte, 2016.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973.

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7-8, nº 107; Basa, 1909, p. 68 (repr.); *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala I, nº 10; Villa Pastur, 1973 a, p. 76; Fraguas, 1985, p. 30 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 367 (repr.), 370; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 338 (repr.).

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 5-4-2016 con precio de salida de 1500 euros (lote 507).

El boceto presenta ya una idea muy madura de la composición final, sobre la que el artista apenas introduce cambios de cara al cuadro

DF0994

IDILIO. ESTUDIO DE FIGURAS PARA *LA MUÑEIRA*

c. 1855-1858

Óleo, 63 x 46 cm. aprox.

Firmado: “Dº. Fierros” (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Ribadeo, Pedro Moreno, 1951; Madrid, José Páramo, 1973.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 244; *Exposición-venta...*, 1894, p. 7, nº 78; Basa, 1909, p. 70

cumento, como señala C. Castelao, es mayor si se tiene en cuenta su carácter pionero como una de las primeras reproducciones de obras de arte en el contexto de una etapa fundacional de la fotografía en Galicia¹⁵.

¹⁵ Castelao, 2018, p. 64.



de gran formato (DF0992). La organización espacial y la disposición de las figuras es casi idéntica, con proporciones ligeramente menores, con lo que no parecen tan monumentalizadas y el paisaje gana presencia. La abertura entre los árboles es más acusada, dando la sensación de mayor claridad hacia el fondo. Por otra parte, el patrón lumínico parece más veraz, con una presencia más evidente del foco que ilumina la escena desde detrás del árbol de la izquierda. Al mismo tiempo, la paleta cromática resulta más viva, sobre todo en los tonos verdosos del paisaje.



(repr.); *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Suárez, 1936, p. 390; *Exposición homenaje...*, 1951, s.p., n° 15; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, n° 9; Villa Pastur, 1973 a, p. 79; Villa Pastur, 1973 b, p. 47; López Vázquez, 1974, p. 9; Villa Pastur, 1977, p. 134; Arbués, 1990, p. 4062; López Vázquez, 1993, p. 166; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 27, 28; García Quirós, 2002, p. 107, 109; Römer, 2003, 405.

OTROS TÍTULOS

Una declaración de amor

Pareja de enamorados

Se trata de un óleo preparatorio para *La muñeira* (DF0992) que estudia de forma individual a la pareja de enamorados situada en el extremo derecho. Sentados sobre una roca, el hombre se dispone de espaldas al espectador, a modo de figura *repoussoir*, volviéndose hacia la mujer y sosteniendo su mano sobre el regazo. Ésta, vista casi de manera frontal, retrae el rostro y baja la mirada con timidez. Ambos visten traje tradicional gallego: ella, con dengue de paño rojo y terciopelo negro

sobre la camisa blanca de manga abullonada, y mantelo de rayas rojas y grises, cubre su cabello con cofia de encaje y cinta verde y se adorna con colgante y pendientes de oro. Él luce chaqueta oscura con ribetes rojos, faja, calzón con un vistoso pañuelo en el bolsillo, *cirolas* y polainas; la *monteira*, alta y de vivos colores, se adorna con plumas y pequeñas ramas, como era habitual en algunas zonas del interior de Galicia¹. El carácter abocetado del cuadro se materializa en una técnica rápida, de pincelada espesa y colorista, pero sin renunciar a la fina línea de contorno como base del modelado.

El cuadro, hoy en paradero desconocido, fue adquirido por los hermanos Moreno, y como casi todas las obras de su colección, hubo de exhibirse antes en la exposición-venta de 1894. En el catálogo de esa muestra se localizan al menos tres cuadros con el mismo tema; este ha de ser probablemente el que corresponde al número 78.

¹ Cfr. M. Murguía, *Historia de Galicia*, Lugo, 1865, cit. desde González Pérez, 2014, p. 80.

DF0995

ALDEANA GALLEGA

c. 1855-1858

Óleo sobre tabla, 54 x 37 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 5, n° 60; Basa, 1909, p. 42 (repr.).

OBSERVACIONES

Subastado en Madrid, sala Fernando Durán, 29-10-2014. Lote 205. Estimación 1400 euros. Remate 1900 euros.

La figura se dispone sentada en el suelo sobre sus piernas flexionadas, en un espacio indeterminado. Vista de perfil, vuelve su rostro hacia la derecha, mirando a un punto lejano



mientras esboza una leve sonrisa. Es una mujer de cierta edad, con cabellos grisáceos y facciones marcadas en las que se aprecian signos del paso del tiempo. Viste traje tradicional gallego, con mantelo marrón, dengue rojo y cofia blanca. Sobre el regazo sostiene un paño de color parduzco.

Ha de tratarse, como en otros casos semejantes, de un estudio pensado para ser incluido en una composición de gran formato, aunque no se localiza la figura en ningún cuadro de tema costumbrista gallego del catálogo de Fierros. Es obra de resolución pictórica, con amplios trazos de color empastado que aportan un efecto abocetado sin renunciar a una línea de

contorno bien definida. Las largas pinceladas subrayan la sensación envolvente y sinuosa de las telas gruesas, sobre todo del mantelo que acompaña la pose flexionada de la modelo. Los volúmenes se construyen, como es habitual en el autor, con una fuerte oposición de zonas de luz y sombra, y con el contraste cromático de la figura sobre el fondo.

DF0996

VIEJA HILANDERA

c. 1855-1858

Óleo, 50 x 25 cm. aprox.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 6, nº 50; Basa, 1909, p. 67 (repr.).

De pie, ligeramente ladeada y en un espacio indeterminado se muestra la figura de una anciana que viste traje tradicional gallego: mantelo de paño oscuro hasta el tobillo dejando al descubierto los zapatos, dengue muy sencillo, del mismo tejido que el mantelo y sin atar; camisa un poco remangada y pañuelo cubriendo la cabeza. Como únicos elementos de joyería luce pendientes y un fino colgante al cuello. En sus manos sostiene la rueca y el huso de hilar, aunque sin la delicadeza del otro estudio de hilandera que Fierros ensaya (DF0301) y con una imagen un tanto más descarnada que acentúa el aspecto demacrado de



rostro y manos bajo el efecto de una luz muy dirigida. Concebidas ambas obras como estudios individuales para alguna composición mayor, ofrecen en su conjunto dos visiones complementarias del mismo tipo femenino. Por otra parte, otra figura de hilandera anciana, aunque con diferente pose, se incluye en *Una cocina de aldea* (DF0344), cuadro para el que pudo haber sido pensado este estudio. La obra pasó a la colección Moreno tras exhibirse en la exposición venta, en cuyo catálogo se localiza con facilidad.

DF0997

CON MOCA Y SIN MOZA. ESTUDIO DE FIGURA PARA *ESCENA GALLEGA*. FRAGMENTO DE *CUATRO ESCENAS GALLEGAS*

c. 1855-1858

Óleo

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 10 (repr.); Naya, 1964, p. 41 (repr.)

Un muchacho vestido con traje tradicional gallego se dispone de pie y de perfil, acodado en una larga vara y apoyando su mentón sobre las manos. Con el cuerpo inclinado hacia delante, descansa su peso sobre la pierna derecha, dejando la izquierda libre para cruzarla por encima, completando así una pose desenvuelta y espontánea que remite a un momento fugaz. Además de la actitud de la figura, el artista centra su interés en la descripción detallada del traje, identificando todas las piezas habituales de la indumentaria masculina: *monteira*, camisa, chaleco, chaqueta, faja de color rojo, calzón, pañuelo, *cirolas* y polainas.



La figura, muy semejante al *Mozo gallego* (DF0276) que se acompaña de un cayado en distinta postura, es un estudio preparatorio para uno de los fragmentos de *Cuatro escenas gallegas* (DF0288). El título con el que ha llegado hasta nosotros se debe a L. Basa, que reproduce el cuadro por primera vez en el álbum de la colección Moreno. Es muy probable que, como otras obras de la colección, se exhibiese previamente en la exposición-venta de 1894, aunque con otro título que no permite su localización.

DF0998

PAISANO GALLEGO SENTADO DE ESPALDAS

c. 1855-1858

Óleo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

A Coruña, Nicolás Cuervo Cortés, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala I, nº 30

Muestra la figura de un hombre vestido con traje tradicional gallego, recostado sobre el suelo con las piernas ligeramente flexionadas



y el tronco un poco erguido para acodarse sobre el brazo izquierdo. Visto de espaldas, su pose parece pensada como figura *repoussoir* para una composición mayor, además de servir al artista para centrarse en el tratamiento del

chaleco, prenda que en este caso reclama mayor atención. La pose del modelo es semejante a la que adopta, desde otro ángulo, el estudio de *Paisano descansando* (DF0286) que luego se incluye en *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296). Guarda cierta similitud también con el *Marinero portugués de espaldas* (DF0336), que forma parte de *Pescadores portugueses* (DF0334). En todos estos casos, la disposición de la figura ha de entenderse en relación con otras dentro de un pequeño grupo en una composición de gran formato, aunque el que aquí comentamos no se localice en ningún cuadro de tema gallego de Fierros.

DF0999

UNA FAMILIA GALLEGA

c. 1855-1858

Óleo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Adquirido por el duque de Fernán Núñez el día de la inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860.

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 1858; Madrid, 1860

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de las obras..., 1860, p. 12, nº 76; *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378; Goizueta, 1860, p.1; Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Suárez, 1936, p. 392; Couselo, 1950, p. 74; Gamallo, 1960, s.p.; Villa Pastur, 1973 a, p. 76-77; Villa Pastur, 1973 b, p. 47; López Vázquez, 1974, p. 9; Sobrino, 1982, p. 412; Barreiro, 1982-1984, p. 343; Arbués, 1990, p. 4063; López Vázquez, 1993, p. 166; Rodríguez Iglesias, 1993, p. 429; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 29-30; Vilanova, 1998, p. 47; López Vázquez, 1999, p. 367, 370; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 11; López Vázquez, 2000, p. 26; García Quirós, 2002, p. 109; Römer, 2003, p. 405; González Pérez, 2005, p. 29; Barón, 2007 a, p. 230; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334, 338; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 247, 248, 251; *Masaveu 175 aniversario*, 2015, p. 20.

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos del pintor

Al comienzo de sus apuntes autobiográficos Fierros indica que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, además de *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296) y *La muñeira* (DF0992), otras dos obras costumbristas de menores dimensiones: “*De ruada y Una familia gallega*,

en dos medallones”¹. Así consta también en el catálogo de la exposición, donde figuran con los números 74 y 76 respectivamente. Además, ambos cuadros habían sido previamente exhibidos en la Exposición Regional de Santiago de Compostela de 1858. Aunque en el catálogo de esta muestra no se detalle el título de cada obra, sí se mencionan tres “cuadros originales de costumbres gallegas”: uno de grandes dimensiones que ha de ser *La muñeira* y otros dos de menor formato que serían los que aquí comentamos². A pesar de la información imprecisa del catálogo, su presencia en la exposición se demuestra con una fotografía tomada por A. Cisneros³: en ella se ve un ala del claustro del monasterio de San Martín Pinario, sede de la muestra; los cuadros situados a la izquierda de la imagen, en primer término, son los de Fierros, y entre ellos se identifica con facilidad *La muñeira* —el de mayor formato, primero de la fila superior—, además de varios retratos. *De ruada y Una familia gallega* han de ser el cuarto y sexto de la fila inferior, de tamaño ligeramente mayor que los contiguos: se aprecia claramente la moldura ovalada del marco que rodea el lienzo, tal y como el pintor indica en sus memorias.

Ambos cuadros fueron adquiridos por el duque de Fernán Núñez el día de la inauguración de la Exposición Nacional de 1860⁴. Hoy se encuentran en paradero desconocido, y tan sólo nos han llegado sus bocetos (DF0302 y DF0303).

¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

² Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 111.

³ Esta fotografía de Cisneros se ha reproducido, entre otras publicaciones, en Cabo – Costa, 1996, p. 78.

⁴ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

DF1000

DE RUADA

c. 1855-1858

Óleo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Adquirido por el duque de Fernán Núñez el mismo día de la inauguración de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860.

EXPOSICIONES

Santiago de Compostela, 1858; Madrid, 1860; ¿A Coruña, 1973?

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de las obras..., 1860, p. 12, nº 74; *Exposición de Bellas Artes*, 1860 a, p. 378; Goizueta, 1860, p. 1; Marín, 1860, s.p.; Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 244, 246; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Suárez, 1936, p. 390; Gama-llo, 1960, s.p.; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 29 (como *Conversación entre gallegos*); Villa Pastur, 1973 a, p. 76-77; Villa Pastur, 1973 b, p. 47; López Vázquez, 1974, p. 9; Villa Pastur, 1977, p. 134; Barreiro, 1982-1984, p. 343; Arbués, 1990, p. 4062; López Vázquez, 1993, p. 166; Rodríguez Iglesias, 1993, p. 429; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244; Villa Pastur, 1994, p. 27-30; Ledo, 1999, p. 78; López Vázquez, 1999, p. 367, 370; *Dionisio Fierros 1827-1894. Íntimo y mundano*, 2000, p. 11; López Vázquez, 2000, p. 26; García Quirós, 2002, p. 107, 109; Römer, 2003, p. 405; Barón, 2007 a, p. 230; Rodríguez Paz, 2012 d, p. 334, 338; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 247, 248, 251; *Masaveu 175 aniversario*, 2015, p. 20.

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos del pintor

OTROS TÍTULOS

Conversación entre gallegos

Al comienzo de sus apuntes autobiográficos Fierros indica que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, además de *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296) y *La muñeira* (DF0992), otras dos obras costumbristas de menores dimensiones: “*De ruada y Una familia gallega*, en dos medallones”¹. Así consta también en el catálogo de la exposición, donde figuran con los números 74 y 76 respectivamente. Además, ambos cuadros habían sido

¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.



previamente exhibidos en la Exposición Regional de Santiago de Compostela de 1858. Aunque en el catálogo de esta muestra no se detalle el título de cada obra, sí se mencionan tres “cuadros originales de costumbres gallegas”: uno de grandes dimensiones que ha de ser *La muñeira* y otros dos de menor formato que serían los que aquí comentamos². A pesar de la información imprecisa del catálogo, su presencia en la exposición se demuestra con una fotografía tomada por A. Cisneros³: en ella se ve un ala del claustro del monasterio de San Martín Pinario, sede de la muestra; los cuadros situados a la izquierda de la imagen, en primer término, son los de Fierros, y entre ellos se identifica con facilidad *La muñeira* –el de mayor formato, primero de la fila superior-, además de varios retratos. *De ruada y Una familia gallega* han de ser el cuarto y sexto de la fila inferior, de tamaño ligeramente mayor que los contiguos: se aprecia claramente la moldura ovalada del marco que rodea el lienzo, tal y como el pintor indica en sus memorias. Ambos cuadros fueron adquiridos por el duque de Fernán Núñez el día de la inauguración de la Exposición Nacional de 1860⁴. Hoy se encuentran en paradero desconocido, y tan sólo nos han llegado sus bocetos (DF0302 y DF0303), y en *De ruada*, una fotografía en blanco y negro.

² Planellas – Neira – de la Riva, 1858, p. 111.

³ Esta fotografía de Cisneros se ha reproducido, entre otras publicaciones, en Cabo – Costa, 1996, p. 78.

⁴ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

DF1001

BUSTOS DE MUJERES CON TRAJE TRADICIONAL¹

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a cartón, 16,5 x 34 cm. (con marco)

Paradero desconocido

INSCRIPCIONES

“Cabezas de Leonesas / Dionisio Fierros” (en el reverso del lienzo)

Aunque la inscripción al dorso da al cuadro el título de “Cabezas de Leonesas”, y así fue vendido en el mercado de arte, no hay constancia alguna de que Fierros pintase tipos costumbristas de esa zona. Tampoco se localiza en el catálogo de la exposición-venta ninguna obra que pueda identificarse con esa descripción ni que coincida en dimensiones. Lo cierto es que, al menos por su formato marcadamente apaisado que da cabida a varias figuras, recuerda a *Paisanos gallegos* (DF0307), obra que debemos adscribir a la primera estancia del artista en Santiago. En esta ocasión, el lienzo muestra cuatro bustos femeninos que ocupan casi todo el espacio compositivo hasta el extremo superior y que adoptan diferentes poses. Todas lucen

¹ Obra inédita.

DF1002

PEREGRINOS CAMINO DE COMPOSTELA

c. 1855-1858

Óleo, 105 x 32 cm. aprox.

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Álvaro Gil, 1973

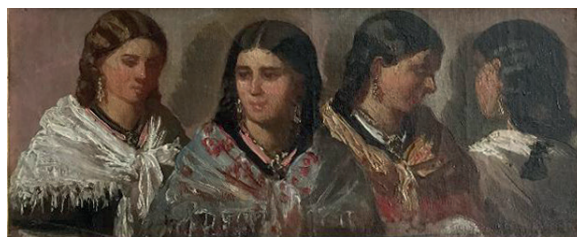
EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 6, n° 42; *Exposición “Dionisio Fierros”*, 1973, s.p., sala I, n° 32; Barón, 2007 a, p. 29.

El cuadro, hoy en paradero desconocido, nos ha llegado documentado sólo a través de una fotografía realizada con motivo de su exposición en la muestra antológica de 1973. Ha de corresponder a la obra que se cita con el mismo título en el catálogo de la exposición-venta, con medidas



un atuendo similar: sin cubrir su cabeza, se peinan con raya al medio recogiendo sus cabellos ondulados en trenzas que dejan al descubierto las orejas con pendientes dorados; se echan a los hombros grandes pañuelos o mantones con flecos anudados sobre el pecho, de diferentes calidades y motivos estampados, que el pintor describe con pincelada muy abocetada. Es éste el motivo que centra la atención del artista, planteando la obra como estudio de esa prenda, que puede ser propia del traje tradicional leonés pero es también definidora del caso gallego que Fierros abordó de forma mayoritaria. El cuadro nos pondría así en la línea de otros pequeños estudios donde se interesa por ensayar elementos singulares del traje tradicional, como las diferentes versiones de bustos femeninos con cofia (DF0279-DF0281).



de 105 x 32 cm. Mantiene idéntica distribución de las figuras respecto al boceto (DF0294) aunque con un canon mayor y una presencia más rotunda. El muro de cierre se reduce a un peñasco en el extremo izquierdo coronado por una cruz, abriéndose en su lugar la escena a un fondo de paisaje, más bajo y con el típico recurso del río serpenteante para generar ilusión de profundidad. A la derecha, en medio término, un árbol sirve de encuadre visual a la figura de la mujer.

DF1003

ROSQUILLERA. ESTUDIO DE FIGURA PARA
UNA ROMERÍA EN LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 51 x 39 cm.

Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Ribadeo, Pedro Moreno, 1951; Madrid, José Páramo, 1973.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1951; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 75; Basa, 1909, p. 56 (repr.); Mondariz, 1920, p. 744 (repr.); *Exposición homenaje...*, 1951, s.p., nº 19; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala I, nº 7.

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 23-5-2017 (lote 66) con estimación de 1800 euros.

Es una de las figuras principales de *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296), situada en primer término a la derecha, y alrededor de la cual se articula el grupo de personajes de ese extremo. Reproduce un tipo, el de la rosquillera, habitual en fiestas populares, aunque no cuente con tan amplia tradición iconográfica como otros empleados por Fierros. No obstante, resulta muy próximo a ejemplos como el de la buñolera o la castañera, incluidos en colecciones costumbristas del momento¹. Representada aquí como una

¹ Manuel Bretón de los Herreros, "La castañera", *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Dossat,



muchacha joven que viste traje tradicional con camisa de mangas amplias –blanca con rayas azules–, justillo y pañuelo anudado sobre los hombros, se sienta ante una mesa de tijera sobre la que dispone su género en una suerte de naturaleza muerta que demuestra el conocimiento del autor de la tradición del bodegón español: sobre un mantel blanco se amontonan los dulces junto a una servilleta, una botella, un vaso y un plato de loza con dos pequeños recipientes de cristal. Todo se impregna de una entonación parduzca que da a la obra un resultado de paleta sucia propio de la escuela española, combinado con una pincelada pastosa y abocetada que no obstante no renuncia a su voluntad naturalista en la captación de las calidades de los objetos.

1992, p. 29-36.

DF1004

MAESTRO DE BAILE. ESTUDIO DE FIGURA
PARA *UNA ROMERÍA EN LAS CERCANÍAS DE
SANTIAGO*

c. 1855-1858

Óleo

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 77; Basa, 1909, p. 68 (repr.); Naya, 1964, p. 10 (repr. detalle).

OTROS TÍTULOS

Campesino gallego bailando

Se trata de un estudio individual para la figura de un hombre bailando, vestido con traje tradicional gallego. La pose de espaldas permite a Fierros recrearse en la descripción de



algunos detalles del traje como el chaleco, de rica ornamentación. El pintor la incluye en *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296), en el grupo situado tras el cruceiro. No obstante, guarda estrechas semejanzas con el personaje principal de *La muñeira* (DF0992): la postura es idéntica, aunque en aquel caso la figura se muestre de frente.

DF1005

UN PILLUELO. ESTUDIO DE FIGURA PARA
UNA ROMERÍA EN LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO

c. 1855-1858

Óleo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

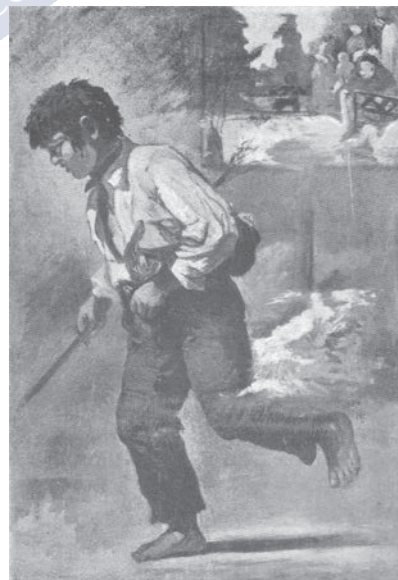
EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 50 (repr.)

Se trata de la figura que en *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296) actúa de enlace entre el grupo derecho y el central, junto a la figura del paisano de espaldas. Es un muchacho que corre hacia la



izquierda, visto de perfil, mientras sostiene una vara en su mano derecha y guarda un paquete envuelto en papel o tela bajo el brazo izquierdo. Fierros busca representar el arquetipo de pillito a través de un niño de

aspecto desaliñado, descalzo, vestido sólo con pantalón, camisa y chaleco, y que en la composición final sirve de contrapunto a otros personajes populares.

En el catálogo de la exposición-venta se citan tres cuadros costumbristas de idénti-

cas dimensiones con el título *Un pillete de playa*¹. Uno de esos tres ha de ser el que aquí comentamos.

¹ *Exposición-venta...*, 1894, p. 6-7.

DF1006

MOZO GALLEGO. ESTUDIO DE FIGURA PARA
UNA ROMERÍA EN LAS CERCANÍAS DE SANTIAGO

c. 1855-1858

Óleo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Manuel Fraga Iribarne, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala I, nº 13

En un planteamiento próximo al habitual en el retrato, en parte sugestionado por el marco con moldura oval, se muestra el busto de un muchacho ante fondo neutro. Viste traje tradicional gallego: camisa blanca, chaleco, chaqueta colgada del hombro izquierdo – como se llevaba a menudo para poder lucir el chaleco- y gorra con visera semejante a la que el pintor muestra en otro estudio de tipo análogo (DF0292). Sobre la frente caen enmarañados los cabellos rizados, dando un aspecto de cierto desaliño. La mirada perdida en un punto bajo y el modo de llevar la chaqueta contribuyen a configurar una imagen de aspecto desenvuelto y de cierta espontaneidad,



que no resulta extraña a otros estudios costumbristas del autor, y que se refuerza con la presencia menos habitual del cigarro, que Fierros emplearía para sí mismo en uno de sus últimos autorretratos (DF0263).

La obra es un estudio para la figura masculina acodada tras la rosquillera en *Una romería en las cercanías de Santiago* (DF0296). La resolución de la obra final mantiene con fidelidad la idea del boceto. El cambio más sustancial radica en la expresión del rostro, que aunque permanece serena y contenida cambia la mirada para dirigirla al espectador.

DF1007

BOCETO PARA *UNA ROMERÍA EN LAS CERCA-
NÍAS DE SANTIAGO*

c. 1860

Óleo

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 66 (repr.)

En el catálogo de la exposición-venta se citan tres bocetos para *La romería* (DF0296) entre los cuadros que se encontraban en el taller del artista en 1894¹. Dos de ellos han de ser los que luego pasaron a la colección Moreno, y que sólo conocemos por su reproducción en el álbum de L. Basa². El que aquí comentamos presenta una versión menos

¹ *Exposición-venta...*, 1894, p. 7.

² Basa, 1909, p. 66 (repr.).

DF1008

BOCETO PARA *UNA ROMERÍA EN LAS CERCA-
NÍAS DE SANTIAGO*

c. 1860

Óleo

Firmado: "D^o. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 33 (repr.); López Vázquez, 1999, p. 373 (repr.).

Por su mayor semejanza respecto al cuadro de gran formato, éste ha de ser el último *modellino* diseñado por Fierros antes de comenzar a trabajar en la composición final de *La romería* (DF0296). Ha de ser también uno de los que menciona el catálogo de la exposición-venta, aunque la falta



elaborada, con una pincelada muy suelta que en ocasiones apenas hace más que definir volúmenes en su distribución espacial. Con todo, muestra una idea madura de la composición en la que se advierte con claridad la disposición en friso de las figuras en primer término, así como la organización del paisaje con el barranco a la derecha y la iglesia a la izquierda, con la multitud caminando hacia delante. Se reconocen algunos de los personajes principales, casi siempre en la misma ubicación que se verá en la obra final: es el caso del paisano sentado de frente, el grupo en torno al cruceiro a la izquierda o el grupo de la rosquillera a la derecha. El hombre de pie y de espaldas aparece aquí descentrado en una posición que el artista corrige en el siguiente boceto (DF1008).



de datos impide concretar cuál¹. No obstante, se aprecia aquí mayor número de personajes en primer término, que el artista luego reducirá, modificando además la disposición de algunos: el niño que corre hacia la izquierda, por ejemplo, se situará después más próximo al paisano de espaldas, y junto a otras figuras llenará el vacío que queda en esa zona. También introduce ciertos cambios en la distribución del fondo, que aquí aún aporta menor sensación de profundidad que en la obra final al dar una presencia más próxima a la iglesia y prescindir de la representación del cielo.

¹ *Exposición-venta...*, 1894, p. 7.

DF1009

MUJER GALLEGA

Óleo sobre tabla, 57 x 27 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, Club español (nº inv. 9)

EXPOSICIONES

Buenos Aires, 1984

BIBLIOGRAFÍA

Un siglo de pintura gallega..., 1984, p. 38-39 (repr.);

Fernández García, 1997 a, p. 110; Fernández García,

1997 b, p. 73 (nº cat. 229).



DF1010

CARRO DE VARAS PARA TRANSPORTAR CARBÓN

Óleo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Dionisio Gamallo Fierros, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala II, nº 2

La imagen ha sido localizada en el archivo de la familia del pintor, sin identificación de título, junto a otras fotografías de obras expuestas en la antológica de 1973. Esto nos lleva a pensar que se trata con gran probabi-



lidad de la que se cataloga para esa muestra bajo el título *Carro de varas para transportar carbón*. Figura como propiedad de Dionisio Gamallo Fierros, aunque actualmente no se cuenta entre las obras conservadas por sus descendientes.

DF1011

CALLE DE CUACOS DE YUSTE

c. 1860-1865

Óleo

Firmado: "Dº. Fs" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Buenos Aires, 1965

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 11, nº 226; Basa, 1909, p. 67 (repr.); *Dionisio Fierros: Exposición...*, 1965, s.p., nº 7 (repr.); *Exposición del Pintor Fierros*, 1966, s.p. (repr.); Villa Pastur, 1973 a, p. 80-81; Villa Pastur, 1994, p. 31, 56; García Quirós, 2002, p. 111; Barón, 2008, p. 36 (cit. como *Una calle de La Alberca*); Castro, 2011, p. 75 (repr.), 76; Rodríguez Paz, 2012 a, p. 1584.

Al igual que en el caso de *La picota* (DF0314), estamos ante otra copia de una fotografía de Charles Clifford: *Cuacos. Calle*. De nuevo remite a tierras extremeñas, concretamente a la localidad de Cuacos de Yuste. No obstante, el cuadro se ha venido considerando como parte de la obra costumbrista de tema salmantino de Fierros, titulándolo *Calle de un pueblo de Salamanca*, y queriendo incluso identificarlo con los municipios de Béjar¹ o La Alberca².

En un formato vertical, muestra una escena popular que se desarrolla en la calle de un pequeño pueblo. El espacio se configura con el marco arquitectónico que generan a ambos lados sendas hileras de casas de piedra con galerías de madera en su parte superior y cubiertas con aleros salientes, y que actúan como líneas de fuga hacia un fondo montañoso. Junto a las casas se disponen varios grupos de aldeanos sentados al sol, paseando o conversando entre ellos. En el centro, preside la composición la figura de un caballero de pie y de perfil que vuelve su rostro hacia el espectador. En la fotografía, viste traje de chaqueta, sombrero de ala ancha y bastón, y posa con actitud gallarda. Fontanella propone la identificación de este personaje bien con el

¹ Villa Pastur, 1973 a, p. 81.

² Barón, 2008, p. 36.



duque de Frías, dueño de varias propiedades en la comarca de la Vera y mecenas de Clifford en su expedición por la zona, bien con el marqués de Mirabel, propietario del monasterio de Yuste, en la misma zona. De ser así, la fotografía se convertiría, más que en la representación de una escena popular de carácter pintoresco, en el registro “de la experiencia actual de un noble vivo y su grupo”³ dentro de la mentalidad aristocrática de retiro en el campo e incluso del interés por un conocimiento etnográfico de la sociedad y sus costumbres.

Este personaje central, que capta la atención del observante, se modifica ligeramente en el cuadro de Fierros. Manteniendo su pose y parte de su indumentaria –sobre todo el sombrero–, prescinde del bastón y se envuelve en una gran capa. El uso de esta prenda remite irremediabilmente a la iconografía del propio pintor que, como hemos visto, era férreo defensor de su uso y la empleaba con frecuencia en sus autorretratos. Incluso ciertos rasgos del personaje como la perilla y el bigote de guías afiladas se asemejan al aspecto que el artista lucía durante aquellos años y a la imagen de dandi que quería transmitir (DF0062, DF0066). Además, entre sus descendientes se ha considerado tradicionalmente que el propio Fierros se representó a sí mismo en esta figura. Más allá de su improbable participación en el viaje de Clifford a Extremadura,

³ Fontanella, 1999, p. 119.

que ya hemos comentado, la posibilidad de que el artista se incluya deliberadamente en la escena de uno de sus cuadros a modo de autorretrato figurante demuestra su conocimiento de una larga tradición pictórica, a la que Fierros hace un guiño a través de esta inclusión en una composición de carácter intrascendente, que incluso resulta reveladora del interés artístico del propio autor.

DF1012

BAILE DE CHARROS

1862

Óleo sobre lienzo, 137 x 204 cm.

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Marqués de Casa Riera; condes de Saltés; mercado de arte

EXPOSICIONES

Madrid, 1862; ¿Bayona, 1864?; Dublín, 1865

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de las obras..., 1862, p. 17, n° 70; García, 1862, s.p.; Pérez de Castro, 1862, p.306-307; *Dublin International Exhibition...*, 1865, p. 148, n° 200 (cit. como *Dance at a peasant's marriage*); Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246; Fierros, 1894 a, s.p.; Pérez Martínez, 1894, s.p.; Calvert, 1908, s.p.; *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano...*, 191-?, p. 343; Suárez, 1936, p. 392; Couselo, 1950, p. 74; López Vázquez, 1974, p. 9; Villa Pastur, 1977, p. 136 (cit. como *Boda de campesinos*); Villa Pastur, 1985, p. 127 (cit. como *Boda campesina*); Carreras, 1988, p. 255 (repr.); Arbués, 1990, p. 4063; Reyero, 1991 a, s.p.; *Exposición del pintor Dionisio Fierros*, 1992, s.p.; *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, 1994, p. 1244 (repr.); Villa Pastur, 1994, p. 31, 54; García Quirós, 2002, 112-113; Römer, 2003, p. 405; Barón, 2007 a, p. 230; Castro, 2011, p. 76; Rodríguez Paz, 2014 b, p. 254; Masaveu 175 aniversario, 2015, p. 21.

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos del pintor: “Ese mismo año de 1864 presenté a la Exposición de Bayona un cuadro de Charros y fue comprado por el marqués de Riera”.

OBSERVACIONES

Subastado en fecha desconocida con precio de salida de 500.000 pesetas.

El catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, en la que se incluyó esta

El cuadro, hoy en paradero desconocido, formó parte de la colección Moreno junto a *La picota*. Obsérvese, como curiosidad, la diferente firma que presenta el autor, con una *s* final tras la *F* inicial de su apellido, y que encontramos sólo en estas dos obras.



obra, describe así el asunto del cuadro: “Una de las fiestas con que los aldeanos de la provincia de Salamanca, llamados Charros, celebran sus bodas, es la que se efectúa alrededor de una mesita donde está colocado un gran bizcocho adornado de flores, que el Alcalde y los novios adjudican a la pareja que baila mejor”¹.

Tras el éxito de sus cuadros de tema gallego, Fierros se sirve de nuevo del costumbrismo rural de tipo folclorista para plantear una composición de gran formato. Y repite el mismo planteamiento metodológico, aunque en este caso trasladando su objetivo a la provincia de Salamanca, pero de nuevo atraído por el pintoresquismo de una tradición popular que pueda presentarse como asunto pictórico original. Se sigue componiendo según esquemas clasicistas, con un espacio definido a priori por los elementos accesorios del paisaje: a la izquierda, un grupo de árboles; a la derecha, una ermita vista en perspectiva desde el testero. Uno y otro actúan, más que como elementos de situación espacial –al constituir un mero telón de fondo que apenas genera ilusión de profundidad–, como

¹ *Catálogo de las obras...*, 1862, p. 17.

elementos de ambientación narrativa para el asunto del cuadro. Sobre este espacio se disponen los personajes en un primer plano muy acusado, a modo de friso, alrededor de la pareja de bailadores, desplegando toda una serie de tipos populares que el artista ensaya previamente de forma aislada. De manera similar a otros casos anteriores como *La muñeira* (DF0992), donde también se presenta un baile como motivo pictórico, la rigidez de la composición clasicista contrasta con el dinamismo de gestualidad de las figuras, que quedan fosilizadas en su movimiento.

La obra fue llevada a la Exposición Internacional de Dublín de 1865 junto a otros cua-

dro de la escuela española, muchos de ellos ya adquiridos por el Museo Nacional de Madrid, según consta en el catálogo². No así en este caso, que figura con precio de 200 libras. Es probablemente el mismo cuadro de charros que, según indica el propio artista en sus memorias, presentó a la Exposición de Bayona de 1864³. El dato más reciente sobre su trayectoria vital nos ha llegado a través de la copia del catálogo de una subasta no identificada —en cualquier caso, anterior al año 2002— en la que salió a la venta con una estimación de 500.000 pesetas.

² *Dublin International Exhibition...*, 1865, p. 148.

³ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

DF1013

BOCETO DE *BAILE DE CHARROS*¹

c. 1861-1862

Paradero desconocido

La obra, inédita hasta ahora, ha sido descubierta a través de su reproducción fotográfica, conservada en la Fototeca del IPCE como parte del archivo Ruiz Vernacci². La fotografía, obra de José Lacoste y Borde, hubo de ser tomada entre 1900 y 1914, según consta en la catalogación del archivo.

Igual que en otros cuadros de gran formato, Fierros ensaya la composición en un boceto previo que, como es habitual, muestra una idea ya avanzada del proyecto sobre la que apenas introduce cambios sustanciales. La modificación más reseñable se aprecia en la pequeña casa que cierra la composición en medio término, en la parte central tras la pa-



reja de bailadores, y que el artista elimina en la obra final. De igual modo, el boceto ofrece un menor desarrollo en la zona izquierda de la composición, donde luego se incluirá mayor número de personajes secundarios en la multitud que cierra la escena.

En su condición de obra preparatoria, presenta un tratamiento esbozado que construye los volúmenes de manera esquemática, quizá con más rotundidad que en otros ejemplos semejantes. La ejecución es rápida, basada en el empleo ágil de la mancha cromática con trazos matéricos y angulosos.

¹ Obra inédita.

² José Lacoste y Borde: *[Fiesta de aldea]*, 1900-1914. Vidrio a la gelatina. Instituto del Patrimonio Cultural Español, archivo Ruiz Vernacci (nº inv. VN-22882).

DF1014

UN MENDIGO, TIPO DE LA PROVINCIA DE SALAMANCA

c. 1864

Óleo

Paradero desconocido

EXPOSICIONES

Madrid, 1864; Dublín, 1865

BIBLIOGRAFÍA

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, 1864, p. 25; *Dublin International Exhibition...*, 1865, p. 146, nº 176 (cit. como *Beggar and child*).

Fierros repite el asunto del mendigo en la Nacional de 1864, tras el éxito alcanzado dos años antes con el cuadro del mismo tema adquirido por el rey Francisco de Asís (DF0315). En este caso, el artista indica la procedencia salmantina del tipo en el título que recoge el catálogo de la exposición. Ha de tratarse sin duda de la misma obra que envía un año más tarde a la Exposición Internacional de Dublín como parte de la sección de pintura española, y cuyo catálogo la cita como *Beggar and child*. La fotografía que acompañamos ha sido lo-



calizada en el archivo familiar de los descendientes del pintor con anotación de Gamallo identificándola con esta obra. No obstante, la imagen no se corresponde con la descripción de la Internacional de Dublín y, aun siendo obra de Fierros, creemos que se trata de un cuadro diferente. La que aquí comentamos, hoy en paradero desconocido, quizá guarde relación con un apunte a lápiz que sí parece responder a la descripción del catálogo (DF0635).

DF1015

PESCADORA PORTUGUESA. ESTUDIO DE FI- GURA PARA *PESCADORES PORTUGUESES*

c. 1865-1867

Óleo, 68 x 44 cm. aprox.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 84; Basa, 1909, p. 59 (repr.).

Se trata de la figura femenina de pie que aparece en el centro de la composición de *Pescadores portugueses* (DF0334). El artista se detiene en la representación de la indumentaria como



forma de caracterización del tipo: descalza, viste falda hasta los tobillos, camisa blanca remangada hasta el codo, justillo y paño sobre el pecho. Cubre la cabeza con un largo pañuelo

que llega por debajo de la cintura y sombrero de ala ancha sobre el que porta una gran cesta de mimbre. Dispuesta de pie y de perfil, lleva las manos entrelazadas tras la espalda.

DF1016

CAMPESINA PORTUGUESA

c. 1865-1867

Óleo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 85; Basa, 1909, p. 42 (repr.)

El cuadro, reproducido en el álbum de L. Basa como parte de la colección Moreno, fue identificado hasta ahora con el que se conserva en la colección Masaveu y que en realidad es copia apócrifa (AR1075). Se trata de uno de los estudios individuales que Fierros realiza a raíz de su viaje a Portugal, aunque en este caso la figura no se localiza en ninguna de las dos composiciones relacionadas con esa estancia. Muestra a una mujer sentada, de perfil y ligeramente de espaldas, con lo que parece planteada como figura *repoussoir* para el lateral derecho de la escena. Con un niño en brazos, del que sólo vemos la cabellera rubia, viste el traje propio de las pescadoras de



las regiones de Douro y Beira Litoral que el pintor reproduce en otros cuadros: camisa de lino blanco remangada por encima del codo, pañuelo cruzado sobre los hombros, falda larga hasta el tobillo y amarrada en la cintura con un paño a modo de faja, y la cabeza cubierta por otro pañuelo anudado en la nuca y sombrero de copa redondeada y ala ancha. Se sitúa ante un fondo blanco en el que apenas se aboceta con una gruesa línea negra el quicio de una puerta que sirve de marco visual a parte de la figura, y un muro sobre el que asoma la cabeza de un segundo niño.

DF1017

ROMERÍA

c. 1855-1858

Lápiz sobre papel, 90 x 190 mm

Paradero desconocido

Inscripciones

Al dorso, certificado manuscrito por Dionisio Gamallo Fierros fechado en 1974.

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Durán de Madrid el 21-10-1997 con precio estimado y de remate de 70.000 pesetas.



DF1018

FAMILIA MARINERA (RÉPLICA)

c. 1867

Óleo, 47 x 37,5 cm.

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte, 1995

BIBLIOGRAFÍA

Barón, 2007 a, p. 26 (repr., fig. 1)

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid el 17-12-1995 con estimación de 450.000 pesetas y precio de remate de 1.200.000 pesetas.

Es copia casi exacta del cuadro original (DF0333), con idénticas dimensiones. Con todo, las expresiones resultan un poco más duras, especialmente en los personajes adultos. La bufanda del hombre se dispone de forma distinta, anudada sobre el cuello y ca-



yendo en una sola franja a lo largo del pecho. El paisaje de fondo también advierte ligeras variaciones, con presencia más reducida del mar y menor número de mástiles en medio término.

DF1019

PASANDO LA RÍA

c. 1873-1894

Óleo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Ribadeo, Pedro Moreno, 1951.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; Lugo, 1947; A Coruña, 1951

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 7, nº 98; Basa, 1909, p. 46 (repr.); *Catálogo de la Primera Exposición...*, 1947, nº 4; *Exposición homenaje...*, 1951, s.p., nº 20; Villa Pastur, 1973 a, p. 109; Villa Pastur, 1994, p. 75; Barón, 1997 a, p. 708.

El paisaje nos sitúa en el entorno de la ría de Ribadeo, identificable por la silueta de la capilla de san Román sobre el acantilado



del litoral asturiano que sirve de fondo a la composición. El título sugiere una práctica frecuente en la vida cotidiana de la comarca: la comunicación en lancha entre una y otra margen de la ría. El bote, en el centro de la escena, arriba a la orilla ribadense cargada de pasajeros mientras varios muchachos ayudan al atraque. A ambos lados, otras embarcaciones animan la composición y sirven de marco visual al motivo central.

DF1020

RELACIÓN DE UNA LEYENDA DE MAR EN LA ATALAIA DE RIBADEO

c. 1879-1894

Óleo, 60 x 35 cm. aprox.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Antonio Gamallo Fierros, 1973.

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, nº 169; Basa, 1909, p. 65 (repr.); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VII, nº 27; Villa Pastur, 1973 a, p. 111; Barón, 1997 a, p. 708; Rodríguez Paz, 2012 c, p. 84.

El título del cuadro, que ya aparece así citado en el catálogo de la exposición-venta y en el álbum de L. Basa, alude con claridad al tema: de nuevo, un asunto costumbrista vinculado al mar. El propio título es revelador de la deuda que estos motivos tienen con las estancias de Fierros en Ribadeo, donde pudo pintar numerosas escenas marítimas. Se sitúa además ante un escenario real, e identificativo de la localidad: la Atalaia, mirador natural sobre la ría. No en vano, la vista panorámica a la que se abre la escena se reconoce fácilmente con el paisaje de la bocana de la ría que el pintor aborda de forma autónoma en otro cuadro (DF0441). El entorno adquiere así una presencia más activa, que supera su simple condición de elemento ornamental, al vincularse desde el punto de vista narrativo con la acción que se desarrolla en primer término. Con todo, la pervivencia de fórmulas clasicistas aprendidas en la Academia aún sigue condicionando una valoración del paisaje como un fondo sobre el que se sitúan los personajes a modo de friso. No obstante, el pintor trata de romper la frontalidad y la escasa profundidad de este esquema con una composición en aspa definida por dos líneas de fuga que parten de las figuras *repoussoir* en los ángulos inferiores y conducen nuestra mirada hacia el



fondo opuesto: una, desde la figura sentada a la izquierda, pasando por el caballero recostado, el marinero de pie, el muchacho sobre el muro, y por último el árbol; otra, desde los niños tumbados en el suelo, de nuevo el marinero de pie, hasta el fuerte de san Damián. En el punto donde se cruzan ambas diagonales, que marca el centro de la composición, se sitúa la figura protagonista del marinero que relata la leyenda, definiendo una vertical que contrarresta la marcada horizontalidad del paisaje. La búsqueda de una composición equilibrada se aprecia en el estudiado reparto de masas tanto en las figuras como en el fondo: árbol a un lado; fuerte sobre el acantilado y embarcaciones al otro.

Como ocurre en otras ocasiones, Fierros reutiliza algunos modelos de figuras que encontramos repetidos o ligeramente modificados en diferentes obras. Es el caso del perro en primer término, presente casi en cualquier composición del autor como elemento anecdótico, o del hombre recostado que emula la pose clásica del grabado de Marcantonio Raimondi empleada con anterioridad en *Perregrinos camino de Compostela* (DF0294 y DF1002). También el marinero central recuerda al que se sitúa entre el grupo de la izquierda en *El maio en Ribadeo* (DF0358), obra que por ambientación y temática ha de ser coetánea de ésta. La misma figura preside la composición de un pequeño apunte a lápiz que muestra elementos en común con la que aquí comentamos.

DF1021

ESPERANDO LA LLEGADA

c. 1879-1894

Óleo

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 107; Basa, 1909, p. 62 (repr.); Villa Pastur, 1973 a, p. 111; López Vázquez, 1974, p. 9; Sobrino, 1982, p. 413; López Vázquez, 1993, p. 166; Rodríguez Paz, 2012 c, p. 81.

El tema guarda estrecha relación con el que Fierros aborda en otros cuadros como *Galerna a la entrada de un puerto* (DF0459) o *Naufragio en la playa de Ribadeo* (DF0361-DF0362): la tempestad en el mar y la lucha del hombre contra el destino adverso. En este caso, el pintor escoge una perspectiva elevada para mostrar una amplia panorámica del paisaje, fácilmente identificable con



la ría de Ribadeo por la torre de la capilla de san Román, que destaca como hito visual. La propia orografía del entorno ayuda también a su identificación, aunque no se represente con excesivo afán realista: en cambio, el artista se interesa más por la plasmación de un mar embravecido, con olas que sobrepasan la altura del acantilado en una representación exagerada de los efectos de la tempestad. En primer término, un grupo de figuras se aproxima a la orilla de la escollera; su expresividad grandilocuente subraya el dramatismo del asunto, centrado en el velero que zozobra entre las olas.

DF1022

ANATOLIA

1891

Óleo sobre lienzo, 95 x 58 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / Roma / 1891." (lat. izq.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Juan Quirós, 1973

INSCRIPCIONES

"(ANATOLIA)" (lat. izq., sobre la firma)

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

El Carbayón, 1891, s.p.; *Exposición-venta...*, 1894, p. 8, nº 116; Basa, 1909, p. 69 (repr.); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala X, nº 34; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p. (repr.).

DOCUMENTACIÓN

Apuntes autobiográficos



El motivo de la *ciociara*, campesina de la región de Lazio, despertó un gran interés entre los pintores que visitaron Roma a mediados del siglo XIX. Su naturalidad y su pintoresquismo convirtieron la representación de este tipo costumbrista en asunto casi obligado para

los artistas que viajaron por Italia durante esos años¹, dando lugar a un gran número de obras². A diferencia de muchos de ellos, pensionados en Roma durante su juventud, Fierros no visitaría la ciudad hasta su madurez, en un viaje de ocio junto a su mujer durante el que no desaprovechó la ocasión de pintar algunos cuadros. El que aquí comentamos habría de formar conjunto con otros dos estudios de tipos costumbristas de la campiña romana –*Gabrielle* (DF0365) y *Giovanni* (DF1023)–, que el pintor cita en sus apuntes autobiográficos³. La inclinación hacia estos temas pone de manifiesto la sugestión que esta tradición pictórica ejerció en Fierros, que asumió la oportunidad de pintar esta clase de obras durante su estancia en Roma, aun cuando la fecha de su viaje, 1891, nos sitúe en un momento tardío en el que la representación de estos motivos ya no resultaba novedosa.

Para su realización el autor se sirvió de una fotografía en formato de tarjeta postal que aún hoy conservan sus descendientes (fig). El empleo de un modelo fotográfico era de hecho un método muy frecuente entre los artistas interesados en pintar *ciociaras*, por ser una práctica mucho más barata y eficaz al no tener que pagar los honorarios de la modelo ni tener que depender de largas sesiones de posado del natural⁴. En el caso de Fierros, que hacía una breve estancia de sólo tres días en Roma, éste era el procedimiento más lógico. Por lo tanto, el cuadro hubo de pintarse en su taller tras su regreso.

¹ Díez - Barón, 2007, p. 202.

² Eduardo Rosales: *Ciociara*, c. 1862. Óleo sobre lienzo, 125 x 75 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P04627); Mariano Fortuny: *Una ciociara*. Óleo sobre lienzo, 47 x 35,5 cm. Colección particular; Vicente Palmaroli: *La Pascucia*, 1862; Joaquín Agrasot: *Lavandera de la Scarpa (Estados Pontificios)*, 1864. Óleo sobre lienzo, 135 x 100 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P05620); Tomás García Sampedro: *Campechina romana*, 1889. Óleo sobre lienzo, 207 x 126,5 cm. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias (Nº 67).

³ “En mi estancia en Roma he pintado tres cuadros: uno que representa un chochorro, niño de cuerpo entero, tamaño natural; otro de un viejo y otro de una joven de la campiña de Roma”. Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

⁴ Díez - Barón, 2007, p. 202.

El pintor reproduce con fidelidad la imagen fotográfica, presentando a la muchacha con idéntico encuadre y pose muy similar, aunque cambiando la visión frontal por una de medio perfil. Sentada en un taburete, sostiene una pandereta sobre el regazo con la mano izquierda, mientras apoya su rostro en la derecha. Esta pose, que en la fotografía responde a la necesidad de mantener a la modelo inmóvil durante el tiempo de exposición, es reinterpretada por Fierros dotándola de nuevo significado desde un gusto romántico: la mirada que la joven dirige al espectador en la fotografía se sustituye por una pose ladeada de la cabeza acompañada de una expresión de ensimismamiento pesoso que enlaza con la iconografía tradicional de la *Melancholia artificialis*, apoyando el rostro en una mano. Se trata, con diferencias, del mismo ejercicio de adaptación que el pintor emplea en otros retratos, como el del cardenal García Cuesta (DF0111) o el de Ignacio Herro (DF0921).

El componente de invención respecto a la fotografía queda restringido a poco más que los elementos accesorios. El telón de paisaje del estudio se sustituye por un fondo rocoso con vegetación abierto en un lado a un pequeño fragmento de cielo. La mesita con tapete en la que la modelo apoya el brazo se sustituye por un pretil de piedra que el artista aprovecha para estampar su firma. Por su parte, el motivo de rayas de algunas partes de la falda adquiere en el cuadro un tratamiento más pictórico.



DF1023

GIOVANNI

1891

Óleo

Paradero desconocido

BIBLIOGRAFÍA

El Carbayón, 1891, s.p.

Es una de las obras que Fierros pinta a raíz de su viaje a Roma en 1891, mencionada en sus apuntes autobiográficos: “En mi estancia en Roma he pintado tres cuadros: uno que representa un chochorro, niño de cuerpo entero, tamaño natural; otro de un viejo y otro de una joven de la campiña de Roma”¹. La poca información que conocemos sobre el cuadro, hoy en paradero desconocido, viene dada por la correspondencia mantenida entre Fierros y Antonia durante la última estancia de él en Madrid, en la primavera de 1894. En carta del 13 de mayo el pintor escribe a su mujer: “Necesito que en cuanto recibas esta, mandes un recado a Ramón el dorador y que haga un cajón para el cuadro del viejo italiano (Jiovvani) (sic) que está en el almacén y sin perder tiempo me lo mandes por gran velocidad. Aquí me han comprometido a que haga un regalo para una rifa con objeto de hacer un monumento a Velázquez. Todos los pintores dan algo; no solo españoles, si no también extranjeros”². El monumento al que alude Fierros es



el que aún hoy preside la Puerta de Velázquez del Museo del Prado, obra del escultor Aniceto Marinas. El día 25, el pintor da cuenta del nuevo emplazamiento del lienzo, recibido poco antes: “El cuadro del italiano que regalé está muy bien colocado en la sala que llaman de Velázquez. Están esperando muchos más que tienen ofrecido, y en ese nuevo grupo anunciarán el mío”³.

De esta correspondencia se extrae también la reticencia de Antonia a desprenderse de un cuadro que consideraba de buena calidad, y la convicción de Fierros de colaborar con la causa, como muestra de su admiración por Velázquez: “Lo que dices del cuadro del italiano, que sientes que lo diese: yo no lo siento, porque Velázquez todo se lo merece”⁴.

¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

² Carta de Fierros a Antonia, Madrid, 13-5-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

³ Carta de Fierros a Antonia, Madrid, 25-5-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

⁴ Carta de Fierros a Antonia, Madrid, 21-5-1894. Ribadeo (Lugo), archivo familiar Gamallo Fierros.

DF1024

BOCETO DE *LA BATALLA DE TETUÁN*

c. 1868

Óleo, 70 x 55 cm. aprox.

Paradero desconocido

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 171

Ha de tratarse del boceto que presentó al concurso convocado en 1868 por el duque de Fernán Núñez, y que luego le serviría para realizar el cuadro de gran formato que hoy conocemos (DF0371).

DF1025

CARLOS V VITOREADO POR EL PUEBLO

Óleo, 39 x 26 cm. aprox.

Paradero desconocido

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 122

Ha de ser un boceto al óleo para una composición que presumiblemente nunca llegó a realizar. Se conserva un apunte a lápiz de lo que parece un ensayo de otro episodio del reinado de Carlos V (DF0688).

DF1026

SANTA BÁRBARA

c. 1855-1856

Óleo sobre lienzo, 70 x 55 cm. aprox.

Firmado (lat. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Santiago de Compostela, Casa Hospicio

BIBLIOGRAFÍA

Gaya Nuño, 1966, s.p.

En carta de 2 de julio de 1856, María Asunción Pérez de Deza, presidenta de la Asociación de Señoras de Beneficencia de Santiago¹, agradece a Fierros “con el mayor aprecio el precioso cuadro original pintado al óleo que V. ha tenido la caridad de destinar a los acogidos de la Casa Hospicio”². Sabemos, por anotaciones de Gamallo, que el mencionado cuadro es esta Santa Bárbara, y que permaneció en dicha ubicación hasta bien entrado el siglo XX. Hubo de ser realizado, por lo tanto, entre 1855 y 1856, a comienzos de la primera estancia compostelana del artista.

Actualmente en paradero desconocido, queda testimonio de él a través de esta fotografía y de la copia del pintor Vicente Valderrama Mariño (1827-1864), amigo y condiscípulo de Fierros bajo el magisterio de Madrazo³. El propio Valderrama menciona la obra en carta dirigida al asturiano el 26 de mayo de 1861: “A mí me tienes muy entretenido en copiar tu Sta. Bárbara y poder tener un ejemplar en mi cuarto: el original es decir tu Sta. está en la



Sala de Juntas del Hospicio”⁴. La versión de Valderrama, que se revela así como copia de un original de Fierros, sigue con fidelidad el cuadro de éste, con técnica de similar valía, si bien el tratamiento de las facciones pierde cierta delicadeza. Es obra de colorido sobrio con dominio de pardos, ocre y blancos terrosos de tradición castellana.

Fierros emplea un esquema muy similar al que vemos en sus retratos burgueses y en otros cuadros devocionales, al presentar el busto de la figura, ligeramente terciada, enmarcado por un gran óvalo. Muestra a la santa según su iconografía tradicional, vistiendo la túnica de las doncellas romanas habitual en la representación de vírgenes cristianas, manto sobre el hombro izquierdo, y velo cubriendo parte de su cabeza y prendido sobre el pecho. Porta en sus manos la torre de tres vanos, su atributo más frecuente, símbolo de su devoción por la Santísima Trinidad. Se eluden otras referencias a su martirio para presentarnos una imagen dulcificada que recoge la tradición de su representación como una mujer de gran belleza. El artista muestra así a una joven de rasgos delicados que siguen el canon estético

¹La asociación se había constituido en la ciudad un año antes, con un estatuto dependiente de la Iglesia pero manteniendo cierto grado de autonomía. Barreiro, 2003, p. 447.

²Carta de María Asunción Pérez de Quiroga a Dionisio Fierros, Santiago de Compostela, 2-7-1856. Ribadeo, archivo Gamallo Fierros. La remitente había sido tratada por el artista el año anterior (DF0021).

³Vicente Valderrama Mariño: *Santa Bárbara*, 1861. Óleo sobre lienzo, 70 x 55 cm. A Coruña, Museo de Belas Artes (nº. inv. 40).

⁴Carta de Vicente Valderrama Mariño a Dionisio Fierros, Santiago de Compostela, 26-5-1861. Ribadeo, archivo Gamallo Fierros.

del momento: rostro ovalado, cejas arqueadas que dibujan el perfil de los ojos grandes y profundos, nariz recta y boca pequeña de labios carnosos. La finura en la descripción del rostro, construido en base a un detallado dibujo que constriñe un colorido de pincelada corta, denuncia la inspiración nazarena que Fierros recibe a través de Madrazo. Herencia de su maestro es también el modelado del

rostro que opone una zona iluminada a otra en sombra como recurso para destacar los volúmenes, y que Fierros emplea con asiduidad durante estos años, como se aprecia de manera elocuente en sus retratos. Por su parte, la mirada perdida de la santa nos lleva a una actitud de melancolía y ensoñación típicamente romántica, que se ve subrayada por el típico cliché del fondo de celaje casi crepuscular.

DF1027

BOCETO PARA UNA INMACULADA CONCEPCIÓN

Óleo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Antonio Gamallo Fierros, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala IV, nº 8

Obra preparatoria para una de las dos Inmaculadas de Fierros, muestra una imagen muy próxima a la de las obras definitivas (DF0390, DF0391). Las modificaciones más reseñables se manifiestan en el grupo de ángeles a sus pies, con actitudes variadas que en algunos



casos distan de lo que presenta la composición final.

DF1028

INMACULADA CONCEPCIÓN

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Valdesoto (Siero, Asturias), oratorio del palacio de los marqueses de Canillejas

BIBLIOGRAFÍA

Fierros, 1894 a, s.p.

DF1029

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES (COPIA DE MURILLO)

38 x 28 cm.

Paradero desconocido

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 124

DF1030

SAGRADA FAMILIA DEL PAJARITO (COPIA DE
MURILLO)

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 8, nº 123

32 x 26 cm.

Paradero desconocido

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894



DF1031

BACANAL

c. 1842-1855

Óleo

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Dionisio Gamallo Fierros; Manuel Fraga Iribarne, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala V, nº 6

Se trata de una composición de carácter pagano que representa a los seguidores del dios Baco realizando una celebración en su honor. Diversos personajes desnudos o semidesnudos comen, beben, bailan o descansan en un entorno boscoso. Es una de las pocas obras de asunto mitológico en el catálogo de Fierros, muy probablemente inspirada por su aprendizaje en la Academia de San Fernando y en el Museo del Prado, donde pudo contemplar cuadros de temática semejante como *El triunfo de Baco* de Velázquez¹, que copió en

¹Diego Velázquez: *El triunfo de Baco*, o *Los borrachos*, 1628-1629. Óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P01170).



otro lienzo (DF0393). Se advierten, de hecho, ciertas similitudes respecto a *La bacanal de los andrios* de Tiziano² -de la que realizó una copia a lápiz (DF0710)- e incluso a la *Ofrenda a Baco* de Houasse³ en la disposición de algunas figuras y en la ambientación de la escena. No obstante, Fierros sigue parámetros clasicistas a la hora de componer, como es habitual, con un entramado sobre el que dispone las figuras en primer término a modo de friso. Con todo, la variedad de actitudes aporta cierto dinamismo a la escena.

²Tiziano: *La bacanal de los andrios*, 1523-1526. Óleo sobre lienzo, 175 x 193 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P00418).

³Michel-Ange Houasse: *Ofrenda a Baco*, 1720. Óleo sobre lienzo, 125 x 180 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P02268).

DF1032

ESTUDIO DE CABEZA DE HOMBRE BARBADO
PARA *LA MUJER ADÚLTERA*

c. 1842-1855

Óleo sobre lienzo, 38 x 29 cm.

Firmado: "Fierros" (áng. inf. izq., rascado sobre la pintura)

Paradero desconocido

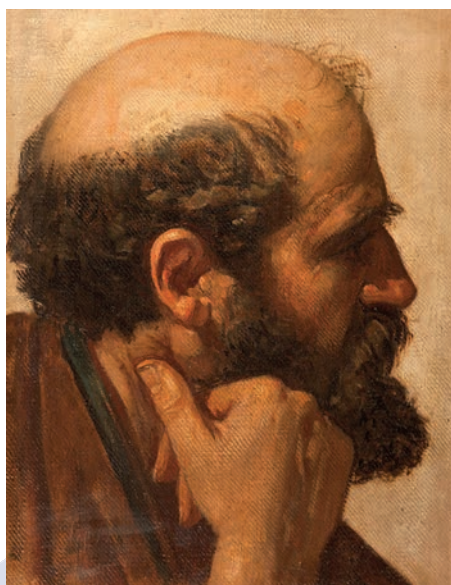
PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte, 2012

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid, 10-7-2012, con precio de salida de 1000 euros (lote nº 200)

Muestra el estudio de un busto masculino de perfil. Es un hombre de mediana edad, de espesa barba castaña y marcada calvicie que limita el cabello a la zona lateral y posterior del cráneo. Apoya la cabeza sobre el dorso de su mano derecha mientras mira al frente. Inédita hasta su salida al mercado, hemos podido identificar la obra como un estudio para *La mujer adúltera* (DF0373), uno de los proyectos de mayor empeño de la etapa de formación de Fierros. Se trata de una figura *repoussoir* que el artista descarta en el boceto definitivo pero que incluye en uno de los apuntes previos (DF0695), en el margen izquierdo de la composición.



La corrección del dibujo en la definición de las facciones muestra la deuda de Fierros con su formación académica, como también denuncia la arquetípica pose de la figura, que remite a la iconografía de la *melancholia artificialis* que el pintor emplea en más de una ocasión. El gusto por el detalle, y el estudiado efecto de la luz a la hora de modelar el rostro y describir las facciones, con un tratamiento pictórico de los rasgos, sugiere una datación más madura, en los años finales de su etapa de aprendizaje.

DF1033

CABEZA DE ESTUDIO

c. 1850-1858

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 47 x 38 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

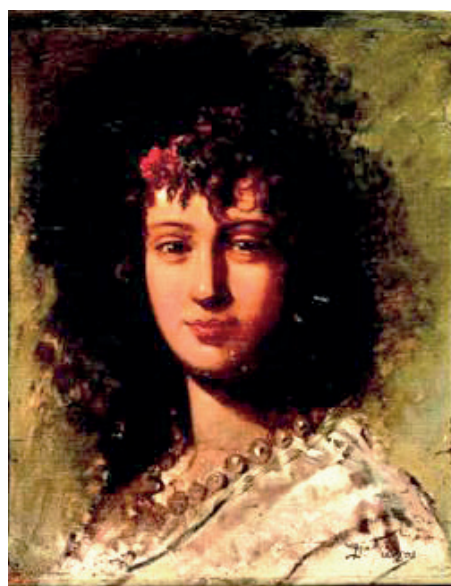
Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; adquirido a sus herederos por José Páramo; Madrid, herederos del anterior; Madrid, mercado de arte, 2009.

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 48 (repr.); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala III, nº 6 (cit. como *Cabeza de joven*); Rodríguez Paz, 2014 c, p. 522, cat. 347 (repr.).



OBSERVACIONES

Subastado como *Retrato de gallega con perlas* en la sala Fernando Durán de Madrid el 27-5-2009 con precio de salida de 1500€ y precio de remate de 1700€.

OTROS TÍTULOS

Retrato de gallega con perlas

Catalogado en ocasiones como retrato, parece más bien un estudio de rostro femenino, similar a otros ejemplos de Fierros (DF0397, DF0398), y no tanto la representación individualizada de una modelo con la finalidad propia del retrato. El formato reducido, el carácter parcialmente abocetado, y sobre todo los rasgos físicos de la mujer, arquetípicamente académicos y estandarizados, evidencian ese significado. El rostro ovalado de tez suave y facciones delicadas responde a la perfección al canon de belleza femenina difundido en esos años, presente en gran parte de la obra de Fierros, con ojos grandes y expresivos, nariz recta, boca pequeña de labios carnosos y cuello largo. El artista la representa de busto, con el torso de perfil y la cabeza girada hacia el espectador, al que dirige una sonrisa tan estereotipada como sus propios rasgos. Viste camisa blanca adornada con un gran collar de cuentas, y cubre su cabeza con un pañuelo

negro anudado en la parte superior, dejando al descubierto el cabello alborotado sobre la frente, donde prende una flor roja. La marcada base geométrica en la construcción del rostro, con un dibujo muy definido en todos los rasgos, denuncia su planteamiento como obra de estudio en la que está muy presente una metodología propia de academia. El modelado muy contrastado entre luz y sombra remite asimismo al estilo aprendido de Madrazo que Fierros emplea durante sus años de formación y el comienzo de su etapa posterior, periodo al que hemos de adscribir la obra. De este modo, ampliamos la datación propuesta con anterioridad: el título *Retrato de gallega con perlas* con el que salió al mercado sugería una iconografía poco clara y en consecuencia una realización vinculada a la estancia del pintor en Galicia, que sin embargo no queda demostrada. Las anteriores menciones del cuadro, en la monografía de Basa y en el catálogo de la antológica de 1973, reconocen el carácter de estudio de la obra. Su procedencia como parte de la colección Moreno hace muy probable que se incluyese también en la exposición-venta de 1894, en cuyo catálogo se mencionan varias cabezas de estudio con dimensiones muy semejantes.

DF1034

CABEZA DE MUJER

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Baronesa de Abella, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, nº 25; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 555, cat. 385

DF1035

LA CASA RECTORAL DE LUARCA

c. 1870

Óleo

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Villa Pastur, 1973 a, p. 66, 113-114, 149 (repr.); Villa Pastur, 1973 b, p. 47; *Maestros asturianos*, 1974, s.p.; López Vázquez, 1974, p. 10; Villa Pastur, 1977, p. 137; Villa Pastur, 1985, p. 128; López Vázquez, 1993, p. 166; Villa Pastur, 1994, p. 21 (repr.), 41, 46, 78-79; *XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca...*, 1994-1995, s.p., nº 14; Barón - Cid, 1996, p. 793; López Vázquez, 1999, p. 376; Römer, 2003, 406.

El cuadro, que comparte formato con otros dos paisajes vinculados a Luarca -*Tormenta en el Cantábrico* (DF0417) y *La playa de Luarca* (DF0347)-, hubo de ser realizado en la misma fecha que aquéllos, probablemente para algún cliente de la localidad. Así, las tres obras habrían de valorarse de forma conjunta como un proyecto unitario donde Fierros muestra el interés que en esos años empieza a experimentar hacia el paisaje.

Se compone bajo la sugestión del paisajismo romántico, con un evidente gusto por la



representación de un entorno rural donde resulta determinante la realidad como punto de partida en la observación del medio. La composición sin embargo denuncia la asimilación de clichés de escuela en la elección de un esquema compositivo que ofrece una sucesión de elementos paisajísticos en profundidad. El primer término queda fijado con una orilla del río Negro, con peñascos entre los que se adivina alguna figura. Tras una zona de vegetación y huertas en desnivel, el terreno asciende hasta un grupo de casas -entre ellas la que da nombre al cuadro- en una zona elevada, como fondo que apenas deja espacio a la representación del cielo. Es obra de pincelada breve y colorido vivo.

DF1036

CASERÍO ASTUR CON HÓRREO

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado: "Dº. Fierros / 1882?" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala II, nº 15.

El cuadro, actualmente en paradero desconocido, hemos podido conocerlo por su fo-



tografía, localizada en el archivo de los descendientes del pintor. Ha de corresponder

con gran probabilidad con el titulado *Caserío astur con hórreo*, expuesto en la antológica de 1973. Ofrece un motivo muy del gusto de Fierros, repetido en varias obras: un paisaje agrícola, con el entorno más inmediato de una casa, donde el hórreo o panera es elemento protagonista por su singularidad en el paisaje asturiano. Una idea semejante es la que presenta *El hórreo del fresno* (DF0429), aunque el caso que aquí comentamos guarda más similitudes con la acuarela *Hórreo* (DF0422) por prescindir de la figura humana y mostrar una visión más próxima del paisaje. Con todo, sigue latente la idea de exaltación de las bondades del campo en la visión sublimada

del entorno. Las labores agrícolas, aunque no se muestren directamente, están presentes en la era trabajada, en el espeso humo que sale de la chimenea y en las panojas de maíz que cuelgan de la galería de la panera, redundando en la idea de abundancia y riqueza natural. Por otra parte, el tratamiento formal presenta una pincelada jugosa y empastada como en ejemplos similares, aunque en este caso con un perfil más quebradizo. La inscripción de fecha bajo la firma, apenas legible, parece referir el año 1882, una clasificación dentro de la última etapa del pintor que parece confirmarse tanto por tema como por estilo.

DF1037

PAISAJE CON FIGURA

c. 1879-1894

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 28 x 41 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Madrid, José Páramo, 1973

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

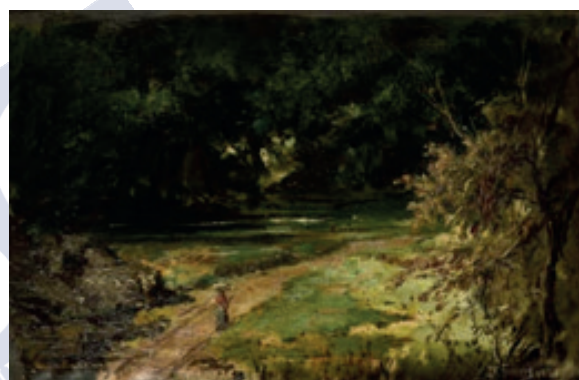
Exposición-venta..., 1894, p. 12, nº 242; Basa, 1909, p. 39 (repr.); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala VII, nº 29.

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 26-1-2012 con precio de salida de 2500 euros.

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 17-4-2012 con precio de salida de 1500 euros.

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 25-9-2012 con precio de salida de 1500 euros.



El artista escoge un punto de vista elevado para mostrar la perspectiva amplia de un paraje boscoso. En primer y medio término, en un claro del bosque, dispone el motivo arquetípico del sendero serpenteante, que cruza en diagonal hacia un fondo de árboles cerrando la composición sin referencia al cielo. Por el camino discurre una figura femenina, a modo de nota anecdótica que humaniza la composición. Es obra de pincelada abocetada y matérica, que compone sobre una paleta en la que predominan verdes y amarillos en contraste con el fondo oscurecido. Es probablemente la misma que se incluye en la exposición-venta con el número 242.

DF1038

AMANECEER SOBRE LA RÍA DE RIBADEO

c. 1879-1894

Óleo, 30 x 45 cm. aprox.

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909; Madrid, José Páramo, 1973

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894; A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 11, nº 215; Basa, 1909, p. 27 (repr.); *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IV, nº 2.

L. Basa, en su monografía sobre Fierros, nombra esta obra como *Puesta de sol*. Un título parecido, *Marina (á la puesta del sol)* se asigna a dos cuadros en el catálogo de la exposición-venta, en la que hubo de incluirse, como ocurre con la práctica totalidad de obras que pasaron a la colección Moreno. Ésta ha de ser la número 215, puesto que la otra ha sido identificada con un lienzo de colección particular perteneciente a los herederos del pintor (DF0444). Gamallo, al incluirla en su exposición antológica de 1973, reafirma el título originario y lo completa como *Puesta de sol en amarillo*, con lo que sugiere la importancia que el artista hubo de dar al color a la hora de componer un cuadro que sólo conocemos por la reproducción en blanco y negro del álbum de Basa. Con todo, se aprecia



fácilmente el tipo de pincelada gruesa, pastosa y de contornos marcados que el artista gustaba de emplear en este tipo de paisajes. Muestra la imagen de un sol radiante sobre el mar, en una composición que sitúa la línea del horizonte a media altura otorgando gran protagonismo al cielo. Las referencias a la costa vienen dadas por las rocas de la orilla que fijan el primer término con un triángulo en sombra, y por el acantilado del fondo que refuerza el sentido horizontal de la composición. La orografía que muestra recuerda al litoral asturiano de la ría de Ribadeo tantas veces reproducido por Fierros. En ese caso la obra plantea una contradicción, ya que el pintor se situaría mirando al noreste: cabría pensar que pudo construir la imagen introduciendo modificaciones sobre el paisaje real, procedimiento habitual en la época, pero resulta mucho más lógico pensar que no se trata de una puesta de sol sino de un amanecer.

DF1039

TORMENTA EN EL CANTÁBRICO

c. 1879-1894

Óleo

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección Moreno Ulloa, 1909

BIBLIOGRAFÍA

Basa, 1909, p. 62 (repr.)



Es una obra muy semejante a las dos versiones de *Tormenta en la Punta de la Cruz* (DF0455 y DF0456) y a *Las Carrayas* (DF0463). Como en éstas, presenta un paisaje tormentoso en el que es protagonista un mar embravecido que ocupa la mayor parte del lienzo. Encuadrada desde un punto de vista más bajo que en las primeras, casi al mismo nivel del paisaje, la sucesión de olas que se aproximan a la costa se mantiene aquí paralela a la línea del horizonte en lugar de seguir la disposición

diagonal de otros ejemplos. Por otra parte, la ausencia casi total de referencias al litoral, a excepción de las pequeñas rocas en primer término, lo aproxima aún más al concepto de marina pura. El modo de trabajar las formas a base de manchas de color se repite en este caso como método idóneo para plasmar el efecto de tempestad, quizá potenciando aún más la carga matérica del pigmento, como se aprecia en los tonos blancos en primer plano.

DF1040

TELÓN DE BOCA DEL TEATRO DE RIBADEO

c. 1879-1894

Paradero desconocido, probablemente destruido

PROCEDENCIA

Ribadeo (Lugo), Teatro

BIBLIOGRAFÍA

Cruzado, 1989, p. 40; Barón, 1997, p. 695.

La Sociedad Filantrópica-Dramática de Ribadeo, propietaria del teatro local, encargó a Fierros la elaboración de un telón para sus instalaciones. Por los datos que manejamos no queda claro si se trataba de un telón de boca o de un telón de fondo. Lo que sí sabemos es que representaba una vista panorámi-

ca de la ría de Ribadeo que el pintor incluyó en otras obras (DF0441, DF1020). Se conserva además un boceto en óleo (DF0442) y un apunte a lápiz (DF0848) que dan muestra de cómo habría de ser.

Según E. Cruzado, el telón fue retirado en la década de 1930 debido a su mal estado. Antes había sido retocado en dos ocasiones por pintores ribadenses cuya identidad desconocemos. Tras su retirada, su rastro desaparece. Actualmente no existe en el archivo de la Sociedad Filantrópica-Dramática de Ribadeo información sobre su paradero.

DF1041

DESDE LA HABITACIÓN

1890

Óleo sobre lienzo, 77 x 59 cm.

Firmado y fechado: "D^o. Fierros 1890." (sobre el alféizar de la ventana)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid el 13-5-2002 con estimación de 1400 € y precio de remate de 5500 €.

El tema del paisaje visto a través de una ventana se convierte en un motivo frecuente en la pintura europea desde principios del siglo XIX¹. Su particular modo de aproximarse a la realidad desde la perspectiva personal del artista contribuye a afianzar su éxito en un momento en que se valora la representación del paisaje desde una percepción subjetiva. Además, en cuanto imagen acotada de un espacio natural visto desde un interior -casi siempre el propio hogar del autor- no es extraño que lleve asociadas una serie de ideas que giran en torno a la confrontación entre mundo exterior y mundo interior², entre espacio real y espacio aparente, e incluso sobre los límites de la representación visual.

La referencia al espacio interior de la habitación viene dado aquí tan sólo por la ventana que sirve de marco a la vista del exterior, con los postigos abiertos de par en par, y el reducido espacio de pared a su alrededor. Ante la ventana se sitúa un motivo arquetípico que funciona como elemento para fijar el primer término y la posición del espectador: una silla, de la que se ve apenas la parte superior de su respaldo, con una prenda de abrigo sobre ella. La vista desde la ventana se abre a un paisaje nevado, con un amplio patio o jardín en primer término, y a continuación un grupo de casas. Al fondo, bajo un cielo plomizo, se perfila un fragmento de costa que hemos de identificar sin duda con el litoral asturiano de la ría de Ribadeo, hacia la Punta de la Cruz, una zona que Fierros ya había reproducido en muchos



paisajes ejecutados desde la propia naturaleza. Por lo tanto, la posición del pintor nos sitúa en la casa de Antonia Carrera en el barrio de Porcillán, próximo al puerto Ribadeo, donde la familia pasaba con frecuencia sus vacaciones. La presencia de la nieve remite en fechas navideñas, a comienzos o finales de 1890, año en que el artista firma el lienzo. Teniendo en cuenta que la prensa de Oviedo se hace eco de su regreso a la ciudad el 8 de enero³, parece lógico fechar la estancia y la realización del cuadro a principios de año.

Más allá de la singularidad en la elección del formato, resulta muy interesante constatar la modernidad del lenguaje utilizado al aproximarse -quizá de manera más consciente que en cualquier otra obra- a una estética impresionista. Así se aprecia, por ejemplo, en el empleo de colores vivos en grandes campos cromáticos sin apenas gradación tonal: es lo que ocurre con el rojo de la pared de la habitación, que alcanza un grado de saturación inusual en la obra de Fierros. La superposición de tonos análogos es también un recurso deudor de esa influencia; véase en el uso casi exclusivo del blanco -con algunas notas grisáceas- sobre el grupo de casas bajo la nieve. El color se aplica con una pincelada ligera y empastada, muy "al efecto", prescindiendo casi por completo del dibujo y más preocupada por la captación de impresiones que por la descripción del detalle.

¹ Honour, 1981, p. 110.

² Honour, 1981, p. 111.

³ Véase la cronología biográfica de Fierros.

Es un color que evita contrastes de claroscuro y prescinde casi por completo de las sombras, sin que esto suponga un desinterés hacia los efectos lumínicos o atmosféricos. Es evidente el uso consciente de una iluminación fría e invernal estudiada directamente del natural, con la voluntad de reproducir su incidencia sobre los objetos, especialmente en los más próximos al espectador dentro de la estancia: así se aprecia en las variaciones lumínicas sobre las contraventanas o la silla.

Con todo, resulta si cabe más interesante comprobar cómo este lenguaje se combina con otros diferentes en obras de la misma fecha. Si observamos uno de los grandes paisajes de Fie-

rrros, *Las Carrayas. Rompientes en Ribadeo*, fechado también en 1890 (DF0463), vemos que el artista resuelve de manera diferente, en un lenguaje más próximo al realismo derivado de Courbet, una misma preocupación por la representación del paisaje y de las condiciones atmosféricas y climáticas sobre un entorno natural. Con ello, Fierros se define como pintor maduro, que conoce las novedades del arte de su época y es capaz de manejar recursos diferentes en función de sus inquietudes.

La ubicación actual de la obra es desconocida. Sólo nos ha llegado a través de una fotografía localizada en el archivo de los descendientes del artista.

DF1042

PAISAJE

c. 1879-1894

Acuarela sobre papel, 29,5 x 44 cm.

Firmado: "Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid el 27-12-2018 con precio de salida de 700 euros (lote 554).

DF1043

PUENTE

Acuarela sobre papel

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala El Anticuario, Madrid, en febrero de 1974, con remate de 20000 pesetas.

PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte, 1974

BIBLIOGRAFÍA

Pinturas y subastas, 1974, p. 8

DF1044

VENECIA

c. 1891

Paradero desconocido

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 12, nº 254

En sus apuntes autobiográficos Fierros relata que durante su visita a Venecia pintó "tres

cuadros, todos tomados de los canales"¹. Los tres formaron parte de la exposición-venta, tal y como atestigua el catálogo de la muestra. Dos de ellos han sido localizados entre las colecciones de los descendientes del artista (DF0468 y DF0469) pero el tercero permanece actualmente en paradero desconocido, por lo que hubo de ser vendido en aquella ocasión.

¹ Apuntes autobiográficos. Anexo 31.

NATURALEZA MUERTA

DF1045

UNA MESA REVUELTA

1879

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Ateneo de Madrid

BIBLIOGRAFÍA

Ossorio y Bernard, 1883-1884, p. 246

Ossorio y Bernard cita este cuadro en su reseña sobre Fierros, aunque sin aportar más información. Gamallo, por su parte, se hace eco de la reseña en anotaciones personales, añadiendo que fue realizado en 1879 y regalado por el artista al Ateneo de Madrid para recaudar fondos a beneficio de los damnificados por una inundación.

OTROS

DF1046

ALEGORÍA DE LA REPÚBLICA

c. 1873-1874

30 x 20 cm.

Paradero desconocido

EXPOSICIONES

Oviedo, 1894

BIBLIOGRAFÍA

Exposición-venta..., 1894, p. 10, n° 165





ATRIBUCIONES DUDOSAS





AD1047

RETRATO DE CABALLERO

1842

Óleo sobre lienzo, 66 x 54,5 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros. 1842" (lat. izq.)

Luarca (Valdés, Asturias), Casa de Cultura

PROCEDENCIA

Por descendencia directa hasta Dionisio Gamallo Fierros; donación de éste al Ayuntamiento de Valdés en 1994 con motivo del homenaje dedicado a Fierros durante el XXV Certamen de Pintura de Luarca.

EXPOSICIONES

Itinerante, 1994-1995

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2010-2012, p. 211; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 10, 26-27, cat. 1 (repr.)

La obra está firmada en 1842, año en que Fierros inicia su formación artística en el taller de José de Madrazo bajo la protección de los marqueses de San Adrián. Sin embargo, plantea ciertas dudas en cuanto a su atribución: aunque su procedencia directa de los descendientes del pintor parece confirmar su autenticidad, no sería el único caso de un cuadro de otro artista hallado en el taller de Fierros. Su depurada ejecución en una fase tan temprana del aprendizaje del autor, distinta a la que se observa de otros retratos de la misma época, sugiere cierta desconfianza. Con todo, su estilo mantiene puntos en común con el de sus primeras obras, y denuncia sobre todo una influencia directa del magisterio de José de Madrazo. Es lo que se aprecia en el uso de un dibujo firme que gusta de la correcta descripción de los detalles, en el modelado riguroso y en una cuidada fusión de las medias tintas. El modelo, de identidad desconocida, es un hombre de mediana edad, con facciones marcadas, cabellos castaños, frente despejada y largas patillas a la moda del momento. Viste elegantemente chaqueta oscura, chaleco y



camisa blancos, y pañuelo negro anudado al cuello. Luce además la banda y la placa de la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, identificativos de su condición distinguida. Se muestra de busto amplio, en posición terciada hacia la izquierda, mirando directamente al espectador, y ante un fondo de celaje crepuscular resuelto con académico artificio. La luz, que incide desde el ángulo superior izquierdo, refuerza la definición de los volúmenes y la correcta captación de las calidades táctiles de los objetos, aunque el resultado es el de una obra de naturalismo encorsetado y efecto lamido.

AD1048

RETRATO DE CABALLERO

c. 1855-1858

Óleo sobre lienzo, 76 x 61 cm

Ribadeo (Lugo), Biblioteca Pública Municipal “El Viejo Pancho”

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 312-313, cat. 187 (repr.)

Aunque el cuadro carezca de inscripciones que confirmen su autoría, tradicionalmente se ha considerado obra de Fierros. Atendiendo al esquema de retrato –con la figura de busto en posición frontal ante un fondo neutro- y sobre todo a cuestiones estilísticas que remiten a un romanticismo de inspiración académica e intención naturalista, es evidente que coincide con los parámetros habituales en la obra del pintor. No obstante, la impericia en el tratamiento del rostro –especialmente en la captación de la expresividad de la mirada-, y cierta dureza lumínica, nos hacen dudar sobre su atribución. De todos modos, bien podría tratarse de una obra temprana, similar a otras ya comentadas en las que se aprecian cuestiones semejantes. Hay, en todo caso, un evidente interés por la captación verista de la fisonomía, como se advierte en la resolución formal de las carnaciones, el sombreado de la barba o el modelado de las telas que proyectan su sombra sobre la camisa.

El efigiado se ha querido identificar con Dámaso Alonso y Alonso, ingeniero de minas nacido en Ribadeo en 1871, y padre del literato Dámaso Alonso y Fernández de las Redondas (1898-1990). Sin embargo, su cronología no encaja con la datación del cuadro, que por estilo pictórico e indumentaria hemos de fijar en los años centrales del siglo XIX. Podría tratarse de algún antepasado suyo, quizá Benito María Alonso Díaz, diputado a Cortes por Lugo en 1843, e hijo del banquero leonés



afincado en Ribadeo Justo Alonso, y de María Manuela Díaz Ron. En tal caso, el retrato pudo haberse realizado en alguna de las primeras visitas de Fierros a Ribadeo entre 1855 y 1858. Estaríamos así ante el primer contacto profesional del pintor con esa localidad, un contacto que se consolidaría años después con estancias más prolongadas y gran cantidad de encargos. La hipotética vinculación de Fierros con Benito Alonso podría explicar además la posterior estancia del artista en A Coruña: el ribadense casó con la coruñesa Josefa López Portocarrero; la hermana de ésta, Manuela, y su esposo José Villar Vázquez, posarían para Fierros (DF0903). También la hija de aquél, Elisa Alonso López, sería retratada en A Coruña junto a su marido, el banquero Narciso Obanza (DF0124 y DF0123).

AD1049

AUTORRETRATO

c. 1865

Óleo sobre lienzo, 53 x 42 cm.

Ribadeo (Lugo), colección particular

Se trata de una copia del Autorretrato de Ballota (DF0066) en formato ligeramente menor, reduciendo la imagen a un formato de busto corto. Mantiene idéntica disposición de la figura, así como el atuendo y el patrón de luz tenebrista sobre fondo oscuro. Sin embargo, su resolución técnica resulta tosca, con fallos en la organicidad del rostro y en el empleo de la luz, sin lograr la naturalidad de aquél.



AD1050

EL CARDENAL GARCÍA CUESTA

c. 1873

Óleo sobre lienzo, 46 x 32,5 cm.

Firmado: "Fierros" (lat. der.)

Santiago de Compostela, colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición del Pintor Fierros, 1966, s.p.; Tabernero, 1966, p. 114; *Exposición "Dionisio Fierros"*, 1973, s.p., sala IX, nº 10; Villa Pastur, 1973 a, p. 54; López Vázquez, 1974, p. 9; Villa Pastur, 1994, p. 34

Presenta una imagen semejante a la de otros retratos de García Cuesta, reducida aquí a un formato de busto corto. Las dimensiones menores quizá respondan a un uso más íntimo del cuadro, que pasó directamente a los herederos del efigiado. Considerado tradicionalmente como obra de Fierros, admite ciertas dudas sobre su atribución. No en vano, el tratamiento del rostro ofrece evidentes diferencias respecto al estilo del pintor. A pesar de la correcta descripción de las facciones, su entonación resulta extraña a otros retratos de García Cuesta. Domina en él una reducción cromática que prescinde de los medios tonos empleados por Fierros para describir las facciones y modelar los volúmenes del rostro:



obsérvese que sí ocurre de ese modo en el retrato de García Cuesta de colección particular (DF0112), así como en otras obras coetáneas del artista. Al mismo tiempo, la dependencia del dibujo es aquí mayor: apréciase la descripción eminentemente lineal de la mirada, con un detallismo firme en el contorno del párpado y en el lacrimal que Fierros no emplea en ningún momento. Por ello, semeja ser copia de otro artista que, en todo caso, hubo de tomar como referencia alguno de los retratos realizados por él. Es esclarecedora, en este sentido, la reproducción del modo de hacer del pintor en cuestiones que caracterizan

su estilo durante esos años, como la simplificación de la percepción óptica para potenciar el efecto de realismo y reproducir las calidades táctiles de los objetos. Es lo que ocurre en los brillos del cabello, las telas o el colgante del pectoral, que repiten el procedimiento

empleado por Fierros; e incluso en algunos casos como en los mechones sobre la frente con un grado de esquematismo que el pintor nunca llegó a emplear. Por último, cabe reseñar la grafía de la firma, muy diferente a la habitual en el artista.

AD1051

BENITO CARRERA, SUEGRO DEL PINTOR

c. 1873-1883

Óleo sobre lienzo, 53 x 42 cm.

Firmado: "Fierros" (lat. izq.)

Gijón (Asturias), colección particular

BIBLIOGRAFÍA

Rodríguez Paz, 2014 c, p. 400, cat. 254 (repr.)

Igual que en el caso de Ramona García Barreira, se conservan dos versiones del retrato de Benito Carrera, en diferente formato. La que aquí comentamos, sin embargo, no alcanza unas dimensiones análogas a las del cuadro de su esposa con el que habría de formar pareja (DF0198 y DF0199). Es copia del retrato que se guarda en el Museo de Bellas Artes de Asturias (DF0200), aunque con una resolución que resulta extraña al estilo de Fierros. La marcada dependencia del dibujo, mayor que en otros casos, y el modelado tosco llevan a dudar de su atribución como obra del pintor.



AD1052

SAN RAMÓN NONATO

¿c. 1879-1894?

Óleo sobre lienzo

Muros de Nalón (Asturias), colección particular

PROCEDENCIA

Ballota (Cudillero, Asturias), colección particular

Se representa la figura de cuerpo entero, de pie, en posición frontal, en un espacio indefinido y ante un fondo oscurecido sobre el que destaca iluminado. El artista sigue la iconografía tradicional del santo: un hombre joven barbado, con el hábito blanco de los Mercedarios y el escapulario con el escudo de la Orden de la Merced, al que superpone la vestimenta purpurada de cardenal. Tocado con solideo, deja a sus pies el capello indicando su rechazo a los honores eclesiásticos. Porta en su mano derecha la custodia, símbolo de su devoción por el sacramento de la Eucaristía, mientras la izquierda sostiene la cruz arzobispal y la palma del martirio, atributo este último que se le asigna habitualmente a pesar de no haber padecido una muerte violenta. A su lado, sobre una mesa, se dispone un libro abierto como referencia a la sabiduría. El pintor omite otros elementos de su iconografía como la bolsa de monedas a sus pies, el candado que recuerda su martirio, o las coronas de espinas y de flores que le ofrecen respectivamente Cristo y María en algunas representaciones.

La obra hubo de ser concebida como imagen de culto particular. En cuanto patrono de em-



barazadas y parturientas, el encargo habría de vincularse a esa causa por parte de alguna familia hidalga o burguesa. Su procedencia de una colección privada de Ballota en la que se hallaban también una *Dolorosa* (DF0385) y unos Ángeles con instrumentos de la Pasión (DF0386), parece confirmar esa devoción privada propia del XIX. En cualquier caso, la atribución a Fierros es dudosa. El dibujo extremadamente marcado en los contornos de la figura, incluso en zonas de sombra, resulta poco habitual en el estilo del artista. Menos aún si, como parece por su procedencia, se trata de una obra que deberíamos fechar hacia la última etapa de su carrera.

AD1053

TORMENTA EN LA PUNTA DE LA CRUZ

Óleo sobre tabla, 21 x 26,5 cm.

Gijón (Asturias), colección particular

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala VII, nº 26

Igual que en otros dos ejemplos catalogados (DF0455 y DF0456), muestra una panorámica de la ría de Ribadeo con la Punta de la Cruz y el litoral asturiano al fondo. Mantiene idéntica composición, repitiendo incluso detalles como los arrecifes en primer término o el velero en mitad de la escena. Aunque el cuadro se encuentra en manos de los descendientes del pintor, dos motivos nos llevan a dudar de su autenticidad. En primer lugar, el hecho inusual en Fierros de presentar una tercera versión idéntica del mismo tema. En segundo lugar, y más importante, la torpeza técnica de



su ejecución, que muestra una factura extraña al estilo del artista y que parece más bien fruto de la impericia del autor que de un deliberado modo de hacer. En comparación con los otros dos cuadros, y sobre todo con la versión de Santiago de Compostela (DF0455), a la que más se asemeja, se advierte una aplicación más diluida del pigmento, que no acompaña al tratamiento pictórico de aquellos y deja un efecto más relamido e impreciso.

AD1054

LA PLAYA DE LUARCA

Óleo sobre lienzo, 20,5 x 29 cm.

Colección Cajastur (Nº. reg. 140)

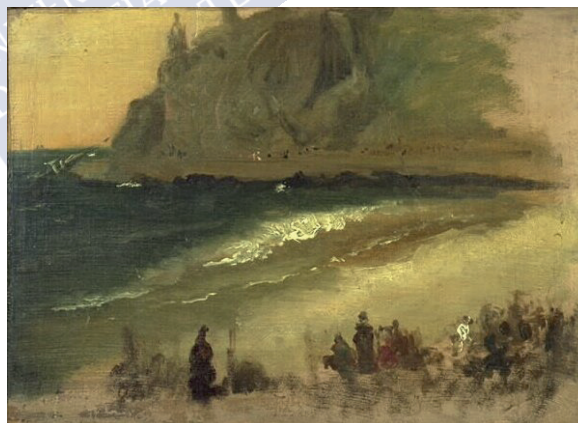
EXPOSICIONES

Oviedo, 1978; Itinerante, 1994-1995; Gijón, 2007

BIBLIOGRAFÍA

XXV Certamen Nacional de Pintura de Luarca..., 1994-1995, s.p., nº 31; Crabiffosse – Barón, 1996 a, p. 139 (repr.); Crabiffosse – Barón, 1996 b, p. 30 (repr.); Barón – Crabiffosse, 1998, p. 30

Muestra la vista panorámica de un paisaje costero que se ha querido identificar, por analogía con otras obras del pintor, con la playa de Luarca. De hecho, emplea un esquema compositivo semejante al de aquellas (DF0347 y DF0348), con un acantilado al fondo, el mar en diagonal y un grupo de figuras en primer término. Por el protagonismo del paisaje y su tratamiento abocetado se ha considerado obra de la última etapa de Fierros. No obstante, a pesar de que ese tipo



de pincelada suelta se aprecia en otras obras de esos años, en este caso aplica una paleta cromática de tonos desvaídos que resulta extraña en un pintor tendente a emplear coloraciones más vivas. El efecto diluido y acuoso del pigmento -a excepción de zonas puntuales como la espuma de las olas- se aleja de su estilo habitual. Por otro lado, el interés por la captación de efectos lumínicos que está muy presente en otros paisajes apenas se aprecia aquí. Todo ello nos lleva a replantear la autenticidad de esta obra.

ATRIBUCIONES RECHAZADAS





AR1055

MENIPO (COPIA DE VELÁZQUEZ)

Óleo sobre lienzo, 79 x 42 cm.

Colección Masaveu (FM-117)

Procedencia

Juan Quirós, 1973

Exposiciones

A Coruña, 1973; Gijón, 2015

Bibliografía

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, n° 22; Villa Pastur, 1973 a, p. 87; Villa Pastur, 1994, p. 60; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 294, cat. 173 (repr.).

El cuadro fue considerado hasta ahora obra original de Fierros, y como tal se incluyó en la exposición antológica de 1973. Se identificaba erróneamente con la copia del *Menipo* que reproduce el álbum de Leopoldo Basa. El cuadro es en realidad una copia de la copia: obra de un tercer autor, que emula el ejercicio que Fierros hizo basándose en Velázquez. Su comprobación ha sido posible al localizar la



obra original en Buenos Aires (DF0008) y al cotejar la imagen publicada por Basa con la del cuadro que aquí comentamos. Su autor, a juzgar por la resolución técnica de la obra, ha de ser el mismo que copia otros dos cuadros de la colección Moreno: el *Esopo* (AR1056) y *Una cocina de aldea* (DF0344), cuyas copias se localizan en la colección Masaveu.

AR1056

ESOPO (COPIA DE VELÁZQUEZ)

Óleo sobre lienzo, 79 x 42 cm.

Colección Masaveu (FM-118)

Procedencia

Juan Quirós, 1973

Exposiciones

A Coruña, 1973; Gijón, 2015

Bibliografía

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala III, n° 24; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 292-293, cat. 172 (repr.).

El caso es semejante al del *Menipo* (AR1055), con la diferencia en este caso de que no contamos con la obra de Fierros como referencia. Con todo, la copia permite comprobar que el artista pintó la pareja de retratos siguiendo la idea original de Velázquez. El copista, que es el mismo en los dos casos, como demuestra el



juicio ocular de la obra, hubo de conocer directamente el cuadro de Fierros: en este caso, Basa no lo reproduce en su publicación. Tampoco se ha localizado la obra original.

AR1057

AMALIA DE LA RÚA FIGUEROA Y SOMOZA DE NOVA

Óleo sobre lienzo, 48 x 39 cm.

A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán

INSCRIPCIONES

“La Excm. Señora Doña Amalia de la Rúa-Figueroa y Somoza Salazar de Muñetones y Piñeyro, Condesa de Pardo-Bazan. N. 1831 + 1915” (en el reverso del lienzo)

BIBLIOGRAFÍA

Santiso, 2008, p. 92-93, cat. 38 (repr.)

El cuadro ha sido identificado tradicionalmente como obra de Fierros, y así consta en el catálogo de la colección pictórica de la Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán. Sin embargo, la atribución no parece acertada. Es obra de dibujo correcto y gusto por el detalle, pero con un empleo de la luz y del modelado que resulta artificioso y no consigue el naturalismo que, aun con limitaciones, logra Fierros en sus primeros retratos. La pose un tanto



desenfadada de la dama tampoco responde al esquema habitual de retrato burgués empleado por el pintor, si bien muestra ciertas similitudes con su Retrato de madre e hija (DF0015). Con él coincide asimismo el tipo de atuendo, que nos sitúa en torno a la década de 1840 o comienzos de 1850.

AR1058

RETRATO DE SEÑORA

Óleo sobre lienzo

Firmado y fechado: “Dº. Fierros / 1884.” (áng. inf. der.)

A Coruña, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección particular

Representa a una mujer de avanzada edad en formato de busto amplio con manos, terciada hacia la derecha y recortada sobre un fondo oscuro. Viste un sobrio traje negro entallado en la cintura y con botonadura sobre el pecho, de mangas largas con puños de encaje blanco al igual que el cuello. Los cabellos grisáceos se peinan con raya al medio y se cubren con un tocado que indica la posición social elevada de la dama. La austeridad del atuendo se suaviza tan sólo con unos discretos pendientes dorados y un broche en forma de trébol como cierre del cuello.



La inscripción de firma y fecha, aunque se asemeja bastante a la grafía de Fierros, delata la falta de autenticidad de la obra. El doble subrayado de la fecha no figura en ningún otro cuadro del artista. Además, este tipo de firma de reducidas dimensiones, constreñido a una esquina del lienzo, es

propio de paisajes o cuadros costumbristas en los que el autor, a diferencia de sus retratos u otros trabajos realizados por encargo, no busca la misma ostentación para su rúbrica. El empleo por parte del copista de ese tipo de firma puede explicarse por la procedencia de la obra, adquirida en una galería de arte de Buenos Aires junto a otros dos retratos cuya atribución a Fierros también debemos rechazar (AR1058 y AR1059). Teniendo en cuenta que las obras del pintor

llevadas a Argentina son en su mayor parte paisajes y escenas costumbristas, el empleo de este tipo de firma deriva sin duda de la observación de aquellos cuadros.

Por otra parte, desde el punto de vista técnico la obra se encuentra lejos del estilo de Fierros, con un dibujo demasiado marcado y una dureza lumínica que no logra destacar las calidades táctiles ni crear un efecto atmosférico como se aprecia en otros retratos de su última etapa.

AR1059

RETRATO DE SEÑORA

Óleo sobre lienzo, 70 x 54 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

A Coruña, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección particular

A pesar de tratarse de un retrato que logra un aceptable efecto de realismo, con interés por los detalles —véase la verruga en la frente— y un correcto empleo del color y del patrón lumínico para generar volúmenes y subrayar la sensación de naturalismo, se aleja del esquema habitual en los retratos de Fierros. El tratamiento colorista del fondo plantea un tipo de solución poco frecuente en sus retratos burgueses. Además, la fastuosidad del atuendo se aleja del prototipo de clientela que podemos ver en la mayoría de sus retratos.



La procedencia del cuadro de una colección argentina junto a otros dos de indudable atribución falsa (AR1058 y AR1060), lleva a plantear la misma situación en este caso.

AR1060

RETRATO DE SEÑORA

Óleo sobre lienzo, 40 x 30,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

A Coruña, colección particular

PROCEDENCIA

Buenos Aires, colección particular

Procedente de una galería de arte de Buenos Aires, es sin duda una atribución falsa. La dureza del dibujo y del modelado, además del tipo de atuendo de la dama, con un colorido poco frecuente en el retrato de la segunda mitad del XIX, nos lleva a rechazarla como obra de Fierros. Asimismo, el tipo de firma no es el habitual en sus retratos, y emplea un tono totalmente extraño en su obra.



AR1061

RETRATO DE SEÑORA

Óleo sobre tabla, 55 x 43 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en el portal de subastas online Setdart entre abril y mayo de 2017 con valor estimado de 700-800 euros (lote 35168281)



La retratada, una mujer de mediana edad y apariencia robusta, luce vestido de raso negro con cuello de encaje blanco muy cerrado según la moda habitual de las últimas décadas del XIX. Peina el cabello oscuro con raya al medio, recogido en la parte posterior y dejando al descubierto la mitad inferior de las orejas. Dirige su mirada perdida con expresión seria a un punto fuera del cuadro. Enmarcada por un óvalo que deja las esquinas en color parduzco, se muestra de busto sobre un fondo verde sin apenas gradación lumínica. De hecho, la escasa destreza en el uso de la luz, que tan sólo reproduce algunos efectos de brillo en la tela del vestido y en el cabello, y que genera un parco modelado del rostro que parece evidenciar el empleo de un referente fotográfico, además del fuerte sometimiento a una línea de dibujo poco precisa, se alejan

del tratamiento que Fierros habría de dar a un retrato de la época que se sugiere por la vestimenta. Por otra parte, la elección de la tabla como soporte, y sus reducidas dimensiones, difieren de lo habitual en la mayoría de los retratos de encargo del autor. Asimismo, la firma situada en el lateral inferior y sobre la propia figura, con una grafía quebradiza y de pequeño tamaño más semejante a la que Fierros solía emplear en cuadros de costumbres o paisajes, parece delatar una obra apócrifa realizada por una mano que sólo conociese al artista por ese tipo de repertorio.

AR1062

ALFONSO XII

Óleo sobre lienzo, 65 x 53 cm.

Santiago de Compostela, colección de patrimonio pictórico del Ayuntamiento.

BIBLIOGRAFÍA

Conde Roa, 1993, p. 28 (repr.); Rodríguez Paz, 2013, p. 1477; Rodríguez Paz, 2014 c, p. 403, cat. 257 (repr.)

Ofrece una imagen de Alfonso XII más madura, con espesas patillas hasta el mentón y bigote de guías afiladas, que corresponde con la iconografía de sus últimos retratos. Ataviado con uniforme militar e insignias sobre el pecho, se muestra de busto ante fondo indefinido, con el cuerpo en posición frontal y el rostro terciado hacia la derecha. El artista parece copiar la expresión arrebatada de un modelo fotográfico, como denuncia también el sombreado del modelado. Con todo, su resolución dista mucho del estilo habitual de otros retratos semejantes de Fierros, resultando una obra de aspecto artificial. El modelado torpe, que no acierta a transmitir sensación de veracidad, denuncia una fuerte dependencia del



dibujo y un manejo poco hábil de los recursos pictóricos, sin la gradación sutil de otros retratos del pintor. Véase también la dureza lumínica, que acentúa la artificiosidad de la imagen, sin llegar a reproducir las calidades táctiles de los objetos. Así, aunque ha sido previamente catalogada como obra de Fierros, concluimos que no ha de ser atribuible a su taller.

AR1063

RETRATO DE CABALLERO CON SOMBRERO

Óleo sobre lienzo, 99 x 69 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Retiro de Madrid el 10-12-2008 (lote 530) con precio estimado de 2.500 €. No vendido. Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 11-5-2009 (lote 262) con precio estimado de 2.000 €. Precio de remate 4.600 €.

Sobre un fondo de atmósfera vaporosa y tonalidades pardas, ocre y verdes, se recorta la figura de un hombre joven, representado de medio cuerpo. Viste traje de chaqueta gris, chaleco con leontina de oro, camisa blanca y corbata grisácea. Se cubre con sombrero fedora de fieltro verde. El atuendo ya es signo bastante elocuente de que nos encontramos ante una imagen posterior al marco crono-



lógico de Fierros. Pero tampoco el tipo de encuadre, la pose, ni mucho menos el estilo pictórico etéreo y desdibujado corresponden al propio del autor.

AR1064

RETRATO DE DAMA

Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 11-5-2009 (lote 352) con precio estimado de 3.000 €. No vendido

La efigiada, representada de busto ante fondo neutro, se dispone ligeramente ladeada hacia la izquierda mientras vuelve la mirada hacia el espectador. Peina su cabello oscuro en un moño alto y luce un elegante traje negro con cuello rectangular que sigue la moda habitual de la década de 1870 y que reflejan muchos retratos de Fierros. Sin embargo, la resolución formal de la obra dista mucho del estilo del pintor, especialmente en la dureza lumínica y en la escasa reproducción de las calidades táctiles de los objetos. El tono mortecino de la tez, que parece denotar la utilización de un modelo fotográfico, está lejos de la viveza habitual en otros retratos del autor. Por otra parte, el lazo que la dama lleva so-



bre el pecho, con los colores de la bandera de Argentina, sugiere que el cuadro provenga de aquel país. No olvidemos que en Buenos Aires estaba la colección Moreno, con gran cantidad de cuadros costumbristas y paisajes de Fierros. La pequeña firma en el ángulo inferior derecho, semejante a la que el artista inscribía en aquellas obras de formato reducido, parece reafirmar esa hipótesis.

AR1065

RETRATO DE SEÑORA

Óleo sobre tabla, 65 x 55 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (lat. der.)

Asturias, colección particular

PROCEDENCIA

Rotselaar, Bélgica, colección particular; mercado de arte, agosto de 2014

La pose de la modelo, con el cuerpo de perfil y el rostro vuelto hacia el frente, resulta extraña al esquema de retrato habitual de Fierros. También lo es el gesto agresivo del rostro dominado por una mirada dirigida al espectador con violencia, que se acompaña de un lenguaje plástico que apenas guarda relación con el estilo del pintor. La gran ligereza de pincelada, aplicada con fuerza casi expresionista –sobre todo en el fondo– denuncia un planteamiento mucho más avanzado. Ade-



más, la observación detallada de la firma, con una grafía extraña a la de Fierros, es de nuevo un dato a considerar a la hora de rechazar su atribución.

AR1066

RETRATO DE CABALLERO

Óleo sobre lienzo, 65,5 x 51 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 18-12-2008 (lote 38) con precio estimado de 3.000 €. Remate no comunicado.

El retratado se representa de busto amplio y de perfil hacia la izquierda, volviendo su rostro hacia el frente. Su aspecto es el de un hombre de mediana edad, de constitución robusta, que viste chaqueta oscura y luce pequeños anteojos tras los que escudriña con expresión seria. El rostro se describe en detalle, definiendo con precisión las particularidades de su orografía y de su semblante arrebatado, que encuentra su complemento expresivo en un fondo de luminosidad difusa. Con todo, ni



el encuadre, la pose o el tratamiento técnico de la obra se ajustan al estilo habitual de Fierros y, muy al contrario, sugieren una idea de retrato más moderna.

AR1067

RETRATO DE DAMA

Óleo sobre lienzo, 55 x 46,5 cm.

Firmado y fechado

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Segre de Madrid el 16-9-2014 (lote 62) con precio estimado de 490 €. No vendido.



AR1068

RETRATO DE CABALLERO

Óleo sobre lienzo, 52 x 41 cm.

Firmado (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 26-9-2012 (lote 462) con estimación de 1.500 €. No vendido.

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 11-12-2012 (lote 86) con estimación de 800 € y remate de 750 €.



AR1069

RETRATO DE NIÑO CON FRUTAS

Óleo sobre lienzo, 70 x 58 cm.

Firmado

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 16-12-2010 (lote 156) con precio de salida de 4.000 €. Remate no comunicado.



AR1070

RETRATO DE NIÑA

Óleo sobre tabla, 36 x 30 cm.

Firmado y fechado (áng. sup. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 12-4-2011 (lote 321) con precio de salida de 3.000 €. No vendido.

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 19-7-2011 (lote 158) con precio de salida de 2.000 € y remate de 2.000 €.

Subastado en la sala Segre de Madrid el 16-9-2014 (lote 63) con precio de salida de 1.400 € y remate de 1.400 €.



OTROS TÍTULOS

Niña sentada sobre un cojín

AR1071

NIÑO CON PERRO

Óleo sobre lienzo, 73 x 56,5 cm.

Firmado

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 16-7-2013

(lote 83) con precio de salida de 3.500 €. No vendido

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 25-2-2015

(lote 394) con precio de salida de 1.750 €.



AR1072

LA MUÑEIRA

Óleo sobre lienzo, 60 x 91 cm.

Teo (A Coruña), colección particular

La muñeira (DF0992) es quizá la obra de Fierros que alcanzó mayor difusión posterior, durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, gracias a las múltiples reproducciones y copias litográficas divulgadas en publicaciones de la época. Es significativa sobre todo su presencia en la prensa vinculada a la emigración, con ejemplos como *La Ilustración gallega y asturiana* en los que con gran frecuencia se incluyen escenas costumbristas siguiendo a artistas del momento. Así, varios cuadros de Fierros, y de forma paradigmática *La muñeira* por el carácter singular de su asunto, fueron ampliamente divulgados, e incluso llegaron a ser objeto de copia por parte de otros pintores. Es el caso de esta obra, erróneamente atribuida a Fierros, y donde las grandes desviaciones nos hacen creer que su autor no tuvo delante el cuadro original. Así se advierte, en primer lugar, de su diferente empleo del color, con una paleta que da a los



tonos verdes una presencia que no existe en la obra original y que denuncia un modo de hacer propio de alguien que ha conocido y asimilado experiencias artísticas posteriores. Al mismo tiempo, la pincelada produce un efecto lamido que no se corresponde con el uso más empastado habitual en Fierros. Tampoco la composición coincide, al ser mucho más grande que en la obra definitiva o en otros bocetos originales la roca que sirve de fondo al grupo principal, y que constriñe la apertura del margen izquierdo a un espacio mucho menor. Por otro lado, la línea de dibujo inconsistente apenas conserva la rotundidad de las figuras, y en consecuencia su monumentalidad original se vuelve inorgánica.

AR1073

BOCETO DE *LA MUÑEIRA*

Óleo sobre lienzo, 55,5 x 83,5 cm.

Museo de Pontevedra (Nº Rº 16028)

PROCEDENCIA

Madrid, mercado de arte, 2001

INSCRIPCIONES

“La Muñeira / Dionisio / Fierros / adquirido / en C. Vandy / en 1925 / Lo limpió (?) / en 1959 / José Rovira Fontela” (en el dorso del marco)

OBSERVACIONES

Subastado en Madrid, sala Ansorena, 28-12-2001 (lote 484) con precio de salida de 3.500.000 pesetas.

Aunque en términos compositivos es fiel al diseño final de *La muñeira* de Fierros (DF0992), se aprecian notables diferencias respecto al estilo del artista que nos llevan a considerar el cuadro como obra apócrifa. La mayor falta de semejanza se aprecia en el empleo del color: la gama de pardos predominante en la obra original se ve mermada aquí por la presencia de tonos verdosos poco



frecuentes en esta etapa del pintor. Pero sobre todo se trata de una paleta muy diluida, aplicada con un efecto deslavado que poco tiene que ver con la técnica más empastada que Fierros gustaba de emplear incluso en lienzos de mayor formato. Compárese con otro boceto de *La muñeira* cuya atribución sí ha sido aceptada (DF0993), donde emplea una pincelada mucho más suelta y cargada de materia. Esto nos lleva a considerar, una vez más, que estamos ante una copia realizada a través de una reproducción grabada sin haber conocido directamente el cuadro original.

AR1074

UNA COCINA DE ALDEA

Óleo sobre tabla, 24 x 34 cm.

Colección Masaveu (FM-108)

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; Gijón, 1975; La Felguera, 1978; Gijón, 1980

BIBLIOGRAFÍA

Exposición “Dionisio Fierros”, 1973, s.p., sala I, nº 27; *Maestros de la pintura asturiana*, 1975, s.p., nº 2; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p. (repr.)

PROCEDENCIA

Juan Quirós, 1973

OTROS TÍTULOS

Una cocina gallega

Considerada durante mucho tiempo obra de Fierros, es con gran probabilidad copia apócrifa del lienzo original, hoy en el Museo Casa Botines de León e inicialmente en la co-



lección Moreno de Buenos Aires (DF0344). Su procedencia desde Argentina hacía pensar en una adquisición directa a los herederos de los hermanos Moreno. No obstante, el análisis formal revela una ejecución diferente a la de Fierros, con un modelado más tosco y contrastes de claroscuro más acusados. Presenta además un encuadre diferente que sitúa las figuras más elevadas, suprime espacio en el extremo superior y lo añade en el inferior.

Sí reproduce con exactitud el cromatismo de cada objeto, por lo que en el momento de la copia hubo de conocerse la obra original no

sólo por la reproducción en blanco y negro del álbum de Leopoldo Basa¹.

¹ Basa, 1909, p. 61

AR1075

CAMPESINA PORTUGUESA

Óleo sobre lienzo, 46 x 71 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Colección Masaveu (TV-175)

PROCEDENCIA

Juan Quirós, 1973

EXPOSICIONES

A Coruña, 1973; La Felguera, 1978; Gijón, 1980; Gijón, 2015

BIBLIOGRAFÍA

Exposición "Dionisio Fierros", 1973, s.p., sala V, nº 28; *Exposición-homenaje...*, 1980, s.p., nº 20 (repr.)

Igual que ocurre con otros cuadros catalogados en la colección Masaveu como obra de Fierros, nos encontramos con un caso en el que hemos de corregir su atribución. Se ha venido identificando como una de las obras de tema portugués adquiridas por los hermanos Moreno, pero lo cierto es que se trata de una copia apócrifa, aunque muy fiel al original (DF1016). El empleo de un modelado que exagera los contrastes de claroscuro y ennegrece las zonas de sombra de manera más acusada a lo habitual en otros cuadros del pintor es la primera señal para pensar que sea obra del mismo copista que reproduce otros lienzos incluidos en la colección Ma-



saveu -*Menipo* (DF0008), *Esopo* (AR1056) y *Una cocina de aldea* (DF0344)-, con los que comparte procedencia. La comparación con la fotografía del álbum de L. Basa despeja cualquier duda, al comprobar la ausencia de firma en la parte inferior, una zona del lienzo que en la copia tiene un tamaño algo mayor precisamente para dar cabida a la rúbrica, que imita con bastante exactitud la grafía del pintor aunque con un trazo más fino y firme. Un análisis más detallado permite apreciar sutiles diferencias en detalles como la silueta del niño que asoma junto a la puerta o en el sombreado bajo el pie de la mujer.

AR1076

GALLEGA

Óleo sobre lienzo pegado a cartón, 38,5 x 32,5 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 11-5-2009 con precio estimado de 2.000 €. Remate no comunicado.

A medio camino entre el retrato y el cuadro de costumbres, muestra el busto de una mujer de avanzada edad en escorzo hacia la izquierda, ocupando casi la totalidad del lienzo. Viste ropa oscura cubre la cabeza con paño del mismo color, confundándose con el fondo. Es obra de marcado verismo, que se recrea en la descripción detallada del rostro anciano y de su expresión sorprendida, para lo que hace uso de un hábil manejo del color y de la luz como principales elementos compositivos. No obstante, la destreza técnica y el grado



de realismo difieren del estilo de Fierros, y van más allá de la intencionalidad de su obra costumbrista, más interesada en la representación de tipos que en la descripción realista de individuos concretos.

AR1077

PASTOR

Óleo sobre lienzo, 23 x 18 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 4-11-2003 (lote 54) con estimación de 3.200 €. Remate no comunicado.



AR1078

NIÑOS CONSOLÁNDOSE

Acuarela sobre papel, 37 x 22 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Durán de Madrid el 27-4-2004 (lote 152) con precio de salida de 1.900 € y remate de 1.900 €.



AR1079

MUJER FRENTE AL MAR

Acuarela sobre papel, 39 x 30 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Durán de Madrid el 23-6-2004 (lote 626) con precio de salida de 1.900 € y remate de 1.900 €.



AR1080

RÍO CON MOLINO

Óleo sobre lienzo, 31 x 46 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

PROCEDENCIA

Sevilla, mercado de arte, 2015

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Isbylia de Sevilla el 21-10-2015 (lote 957) con estimación de 1.200 €.

El tema del paisaje rural o de montaña fue uno de los más frecuentes en la dedicación de Fierros al género. Su catálogo ofrece variados ejemplos donde la representación del medio natural se acompaña, como en este caso, de algún elemento arquitectónico que añada el componente pintoresco. Con todo, y aunque la obra salió al mercado bajo el nombre de Fierros, no parece atribuible a su pincel. Si bien la pincelada corta y jugosa con toques de



pigmento blanco para potenciar la vivacidad muestra similitudes con su estilo, y en concreto con el de ejemplos como *Paisaje umbrío* (DF0454), la luz diáfana y uniforme resulta extraña y se aleja de lo habitual en sus paisajes, más propensos a reproducir contrastes lumínicos o ambientes crepusculares. Parece así una obra de calidad nada desdeñable, que presenta además una concepción del paisaje más avanzada, próxima al realismo.

AR1081

PAISAJE DE COSTA CON RUINAS

Óleo sobre lienzo, 54,5 x 82 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid el 25-6-2008 (lote 233) con estimación de 4.000 € y remate de 5.500 €.

El motivo pictórico de la ruina fue tan querido por el Romanticismo como poco tratado por Fierros, mucho más propenso a abordar la poética del pintoresquismo desde otros asuntos, tanto en paisajes como en cuadros de costumbres. En esta ocasión el tema se presenta como complemento a un paisaje costero, representado desde un punto de vista bajo que ofrece una sucesión de acantilados y ro-



cas cubiertas de algas en primer término, sin apenas presencia del mar y bajo un cielo de nubes densas. Y aunque este mismo esquema compositivo fue empleado por el artista en varias ocasiones, su resolución formal difiere de su estilo, con un tratamiento pictórico pero de pincelada diluida y contrastes de claroscuro excesivamente marcados.

AR1082

PLAYA ROCOSA

Óleo sobre lienzo, 119 x 185 cm.

Firmado y fechado: "Dº. Fierros 1889" (áng. inf. izq.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 17-4-2012 (lote 220) con precio de salida de 10.000 €. No vendido.
Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 5-4-2016 (lote 78) con precio de salida de 2.900 €.



OTROS TÍTULOS

Marina

AR1083

SENDERO DE MONTAÑA

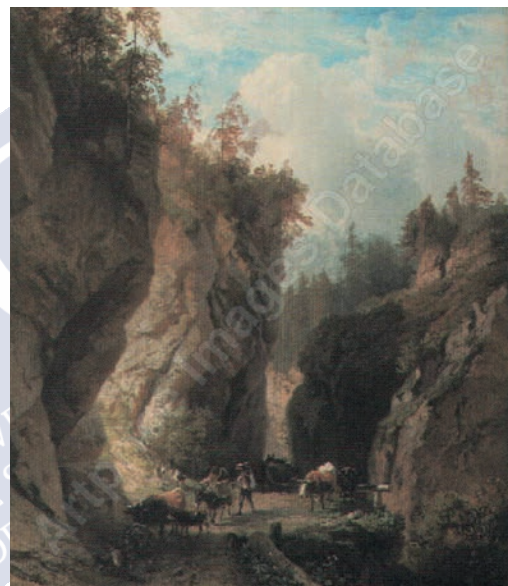
Óleo sobre cartón, 44,5 x 38 cm.

Firmado y fechado: "D. Fierros 1860" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Durán de Madrid el 26-4-2005 (lote 122) con estimación de 1.500 € y remate de 6.500 €



AR1084

EL DESFILADERO

Óleo sobre lienzo, 100 x 64 cm.

Firmado: "D Fierros" (áng. inf. izq.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Durán de Madrid el 19-12-2006 (lote 119) con estimación de 4.250 €. No vendido.
Subastado en la sala Durán de Madrid el 19-6-2007 (lote 72) con estimación de 1.900 € y precio de remate de 3.500 €.



AR1085

PAISAJE CON PASTORES

Óleo sobre lienzo, 32 x 50 cm.

Firmado

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Segre de Madrid el 13-5-2002 (lote 131) con estimación de 1.800 € y precio de remate de 4.600 €.



AR1086

PAISAJE CON PASTORES

Óleo sobre lienzo, 30,5 x 49 cm.

Firmado (áng. inf. izq.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 8-5-2002 (lote 51) con estimación remate de 4.500 €.



AR1087

PAISAJE

Óleo sobre lienzo, 60 x 92

Firmado (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 18-7-2012 (lote 67) con precio de salida de 4.500 €.



AR1088

RIVIÈRE EN FORÊT

Óleo sobre lienzo, 56 x 68 cm.

Firmado "Dº. Fierros" (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Vanderkindere de Bruselas el 15-10-2013 (lote 100) con estimación de 1.500 – 2.000 €. No vendido.



AR1089

PAISAJE ROCOSO

Óleo sobre lienzo, 60 x 90 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. inf. izq.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Vanderkindere de Bruselas el 10-12-2013 (lote 70) con estimación de 1.500 – 2.000 €. No vendido.

Subastado en la sala Segre de Madrid el 16-9-2014 (lote 88) con precio de salida de 1.000 € y remate de 1.600 €.

OTROS TÍTULOS

Paysage de montagne au ruisseau



AR1090

CATARATA

Óleo sobre lienzo, 54 x 65 cm.

Firmado

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid el 20-2-2012 (lote 820) con precio de salida de 6.000 € y remate de 6.000 €.



AR1091

ACANTILADO

Óleo sobre lienzo, 91 x 61 cm.

Firmado

Paradero desconocido

Observaciones

Subastado en la sala Fernando Durán de Madrid el 29-11-2012 (lote 754) con precio de salida de 5.000 €. No vendido

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 5-11-2013 (lote 53) con precio de salida de 2.400 € y remate de 2.400 €.



AR1091

ACANTILADO

Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm.

Firmado: "Dº. Fierros" (áng. sup. izq.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 19-5-2015
(lote 454) con precio de salida de 1.200 €.



AR1092

MARINA

Óleo sobre lienzo, 62 x 102 cm.

Firmado y fechado (áng. inf. der.)

Paradero desconocido

OBSERVACIONES

Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 26-9-2012
(lote 463) con precio de salida de 5.000 €. No vendido.
Subastado en la sala Ansorena de Madrid el 11-12-
2012 (lote 85) con precio de salida de 2.500 € y remate
de 2.700 €.

